10527108

0

4° Rus. Th. 281 ab

10527105

<366371360100 14

<366371360100 14

Bayer. Staatsbibliothek

10527105

10527105

M. Clementi's

Einleitung in die Kunst

das

PIANO-FORTE

zu spielen.

Enthaltend

Die Anfangsgründe der Music;

Die nöthigen Begriffe zur Fingersetzung mit Beyspielen erläutert,

und

50 LEKTIONEN

zur Uibung in der Fingersetzung aus den gewöhnlichsten Dur und Molltönen, nach den Mustern der vorzüglichsten ältern und neuern Kompo=nisten; nebst kurzen vorangehenden

PRÆLUDIEN

vom

VERFASSER.

Gera

bey C. C. Menzel.

Ludwigsluſt 2ten 1804.

Friedrich Eberhard

10527105

Bayerische
Staatsbibliothek

10527105

Einleitung.

Alle musikalische Töne werden durch gewisse Zeichen, die man Noten nennt, vorgestellt. Diese haben ihre Benennung von den sieben Buchstaben des Alphabets: C D E F G A H.

Ein Notensystem [Figur 1.] besteht aus fünf über einander liegenden Linien, und vier darin enthaltenen Zwischenräumen. Die unterste Linie wird die erste genannt.

Die Noten stehen entweder auf den Linien, oder in den Zwischenräumen; oberhalb oder unterhalb dem Notensystem. Die obern oder untern Nebenlinien [F. 2.] sind für die höhern oder tiefern Noten, als das Notensystem zu fassen vermag.

Von den Schlüsseln.

Um die Stufe oder Lage der musikalischen Noten zu bestimmen, hat man gewisse Zeichen, Schlüssel genannt, erfunden, welche gleich voran auf das Notensystem gesetzt werden. Folgende fünf Schlüssel sind die gewöhnlichsten:

Der Bafsschlüssel [F. 3.] welcher auf der vierten Linie steht: der Tenorschlüssel [F. 4.] ebenfalls auf der vierten: der Contra-Tenor oder Altschlüssel [F. 5.] auf der dritten; der Sopran- oder Diskantschlüssel [F. 6.] auf der ersten, und der Violinschlüssel [F. 7.] auf der zweiten Linie. Der Violin- und Bafschlüssel werden hauptsächlich für das Pianoforte gebraucht.

Tonleiter.

Die Lage und die Benennung der Noten kann man ersehen, Diskant [F. 8.] Bafs [F. 9.] Man lasse den Zögling recht bald die Noten auf dem Instrumente angeben, und mache bemerklich, dafs die unterste lange Taste, die mit der linken Hand angeschlagen wird, den untersten, tiefsten Ton F hervorbringt; die zweite lange Taste G, u. s. w. Die kurzen Tasten nehme man vor der Hand nur zu Hülfe, um dem Auge auf dem Griffbrete eine sichere Leitung zu verschaffen, und lasse ihn bemerken, dafs zwischen H und C, und zwischen E und F, welche Stellen in jener Tonreihe mit dem Zeichen ⌣ angedeutet sind, keine kleinen Tasten fich befinden.

Noch eine Bemerkung zur vorhergehenden Scala.

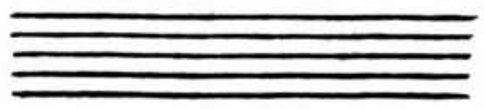
Die ersten acht Noten auf dem Sopransystem von G zu G sind mit den acht Noten, die perpendikulair unter ihnen im Bafssystem stehen, sowohl der Benennung als dem Tone nach, vollkommen einerlei, und werden also auch mit denselben Tasten angegeben.

Um dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen, halte man den Zögling an, genau sich den Standpunkt jeder einzelnen Note zu merken, sowohl auf den Linien, als in den Zwischenräumen, und fange bei den fünf Linien an, [F. 10. 11.]

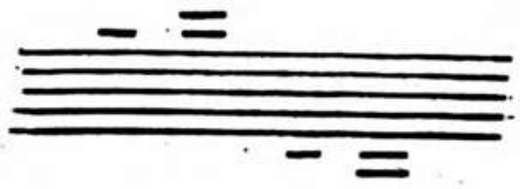
Uebung zum fertigen Lesen der Diskantnoten. [F. 12.]

Uebung zum fertigen Lesen der Bafsnoten. [F. 13.]

Fig. 1.

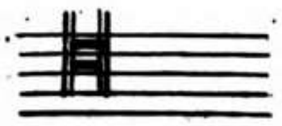


2.

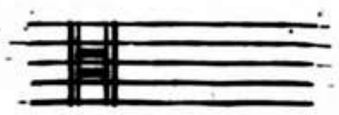


3.

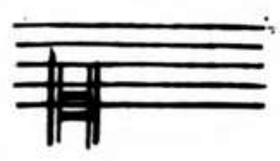
4.



5.

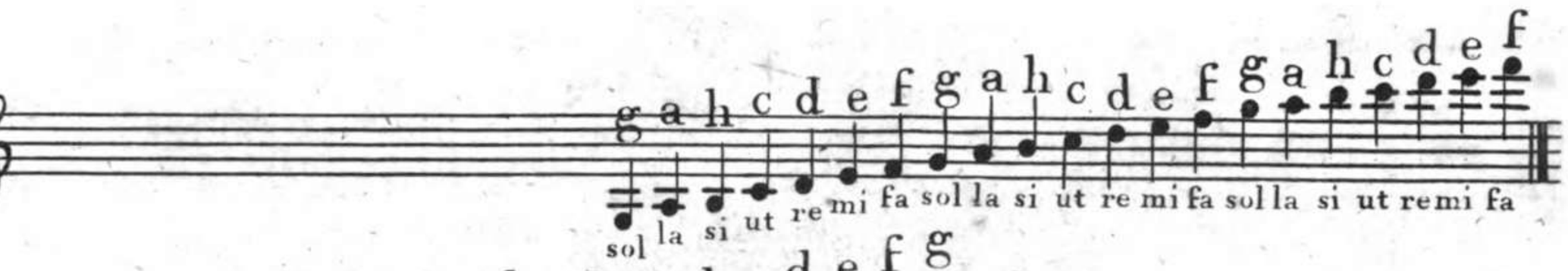


6.

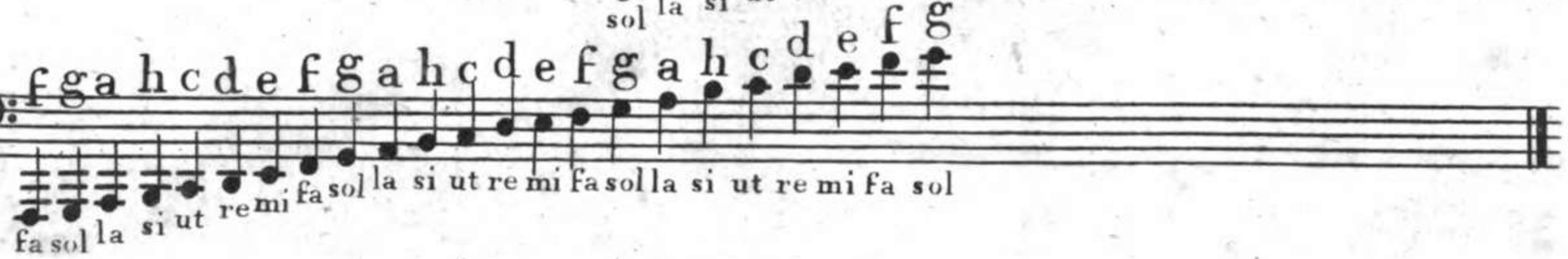


7.

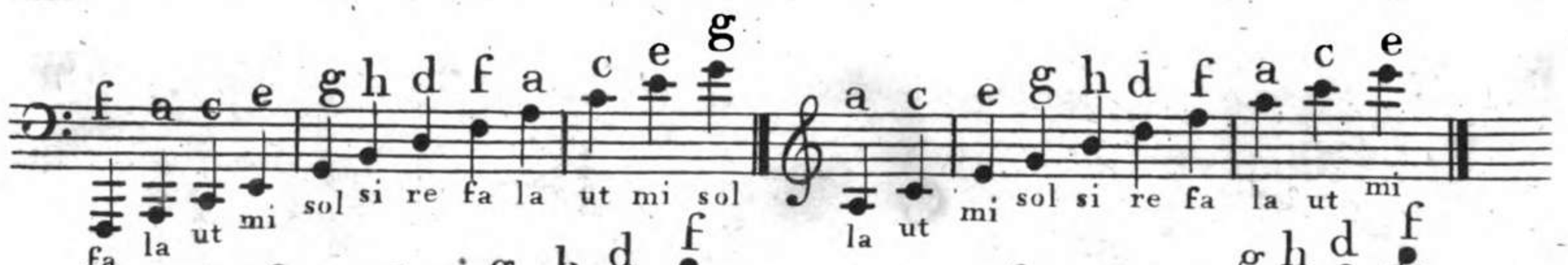
8.



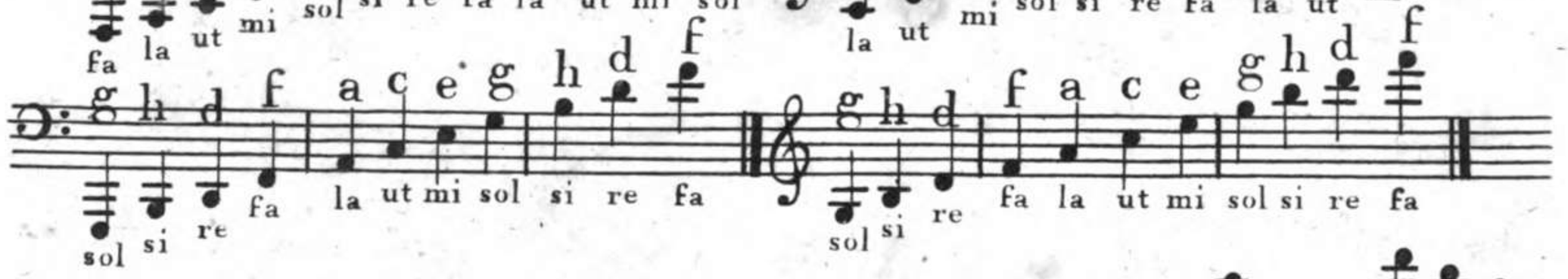
9.



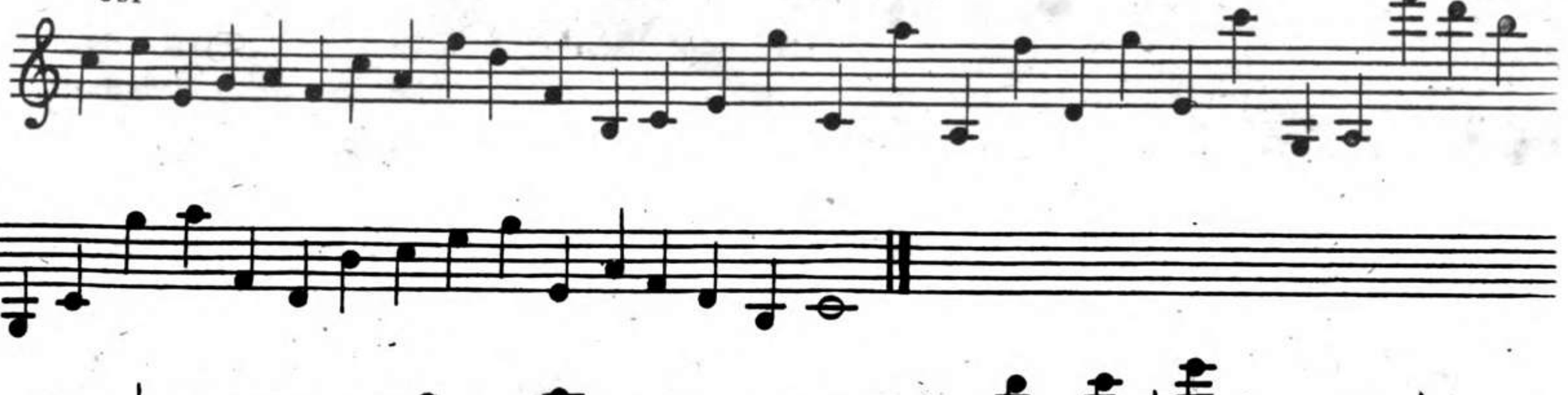
10.



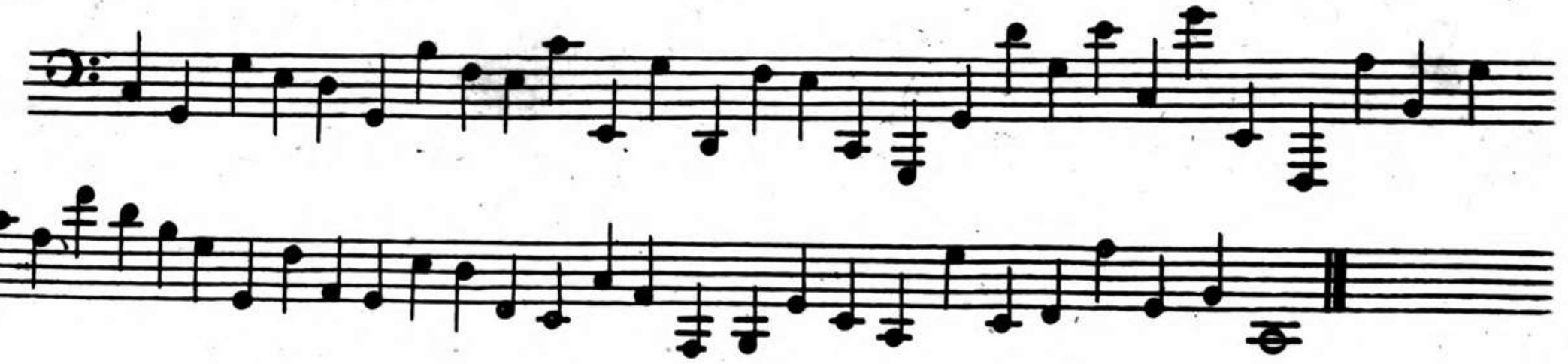
11.



12.



13.



Anmerkung. Vor allen Dingen muſs der Zögling zuerst mit den Noten genau bekannt seyn, und sie alle richtig vom Blatte lesen und benennen können. Alsdann lasse man sie ihn aus dem Instrumente gleichsam herauslesen.

Von den Intervallen.

Unter einem Intervall versthet man die Entfernung zweier Töne von einander, in Absicht auf Tiefe oder Höhe derselben.

Das kleinste unserer Intervalle heifst ein Semitonium oder halber Ton. In der natürlichen Tonleiter sind diese halben Töne anzutreffen zwischen E und F, und zwischen H und C. [F. 1.]

Die gewöhnliche Fortschreitung der übrigen Noten in der natürlichen, oder sogenannten diatonischen Leiter, geschieht durch ein Intervall von zwei halben Tönen, oder einen ganzen Ton.

Beispiel der natürlichen oder diatonischen Leiter,

welche darum natürlich heifst, weil sie sich leicht und ohne Schwierigkeit singen läſst; und diatonisch hauptsächlich darum, weil die Fortschreitung durch die Töne geschieht, die nicht aus ihrer ursprünglichen Lage gerückt sind. [F. 2.]

Das Intervall zwischen c und d, zwischen d und e, oder überhaupt zwischen zwei unmittelbar an einander gränzenden Noten der Scala heifst eine Secunde; das Intervall zwischen c und e, oder zwischen d und f etc. heifst eine Terz, u. s. w.

Beispiel von Intervallen. [F. 3.]

Das Intervall einer Oktave wird schlechtweg eine Oktave genannt.

Anmerkung. Die Intervalle bleiben, dem Namen und ihrer Beschaffenheit nach, unverändert dieselben, die Noten mögen nun einzeln nach einander, oder aber deren zwei oder mehrere zusammen gespielt werden. Im erstern Falle bilden sie die Melodie, im letztern die Harmonie.

Exempel für das Letztere. [F. 4.]

Die Noten, die zusammen gegriffen werden, heifsen Akkorde. Wenn solche Akkorde hinter einander folgen und nach gewissen Figuren (Ziffern) gespielt werden, die über dem Baſs nach bestimmten Regeln des harmonischen Systems gesetzt sind, so nennt man dies den Generalbaſs.

Umfang des Tenor- Alt- und Sopranschlüssels.

Die Tenornoten werden so geschrieben, [F. 5.]

und gespielt, als wenn sie im Baſszeichen so geschrieben wären: [F. 6.]

Die Altnoten werden so geschrieben, [F. 7.]

nach dem Baſszeichen werden sie aber so gespielt: [F. 8.]

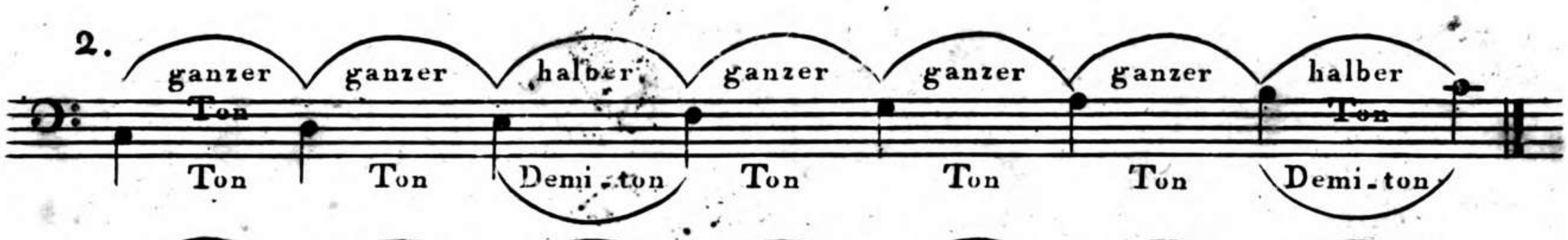
Die Diskantnoten werden so geschrieben, [F. 9.]

und nach dem G-Schlüssel so gespielt: [F. 10.]

Hieraus ergiebt sich, daſs die Tenornoten eine Quinte höher als die Baſsnoten, und die Sopranoten eine Terz tiefer, als die Violinnoten stehen oder gespielt werden müssen.

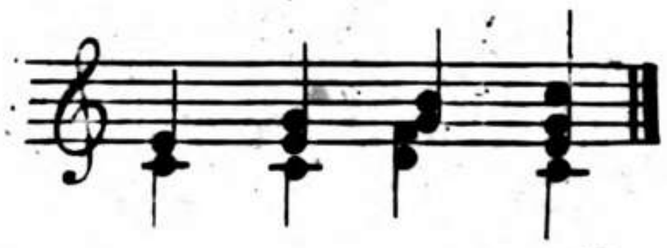
Fig. 1.

2.

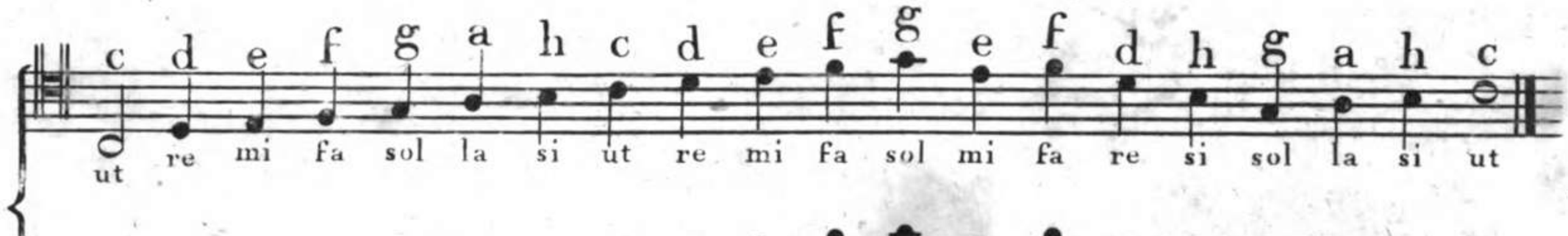


3.

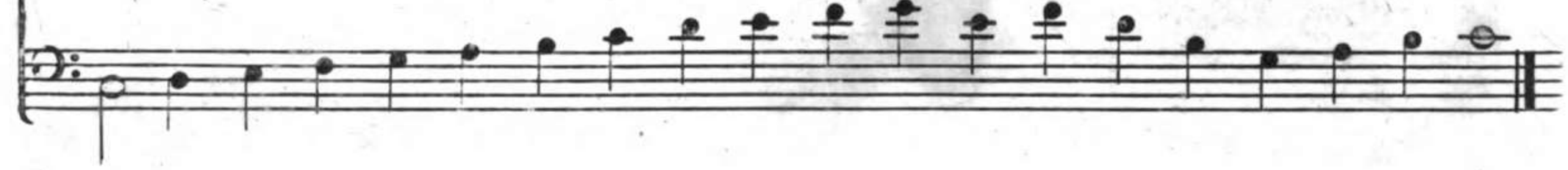
4.



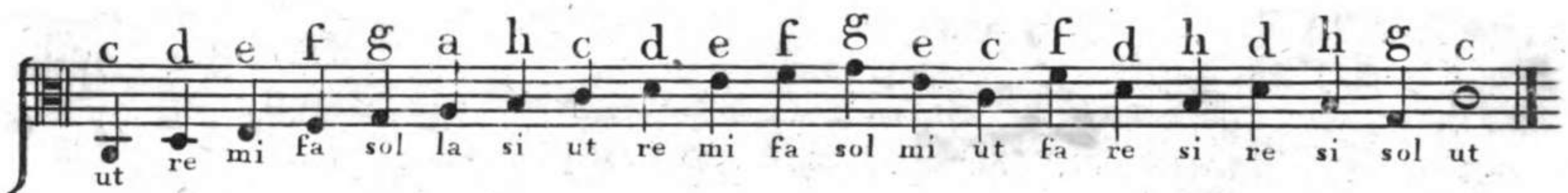
5.



6.

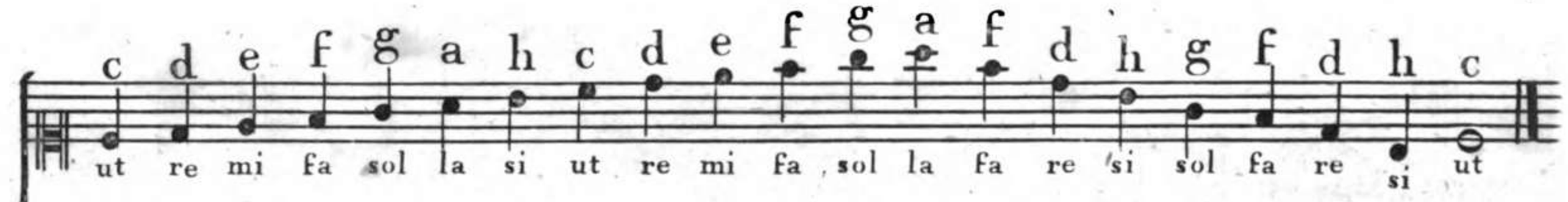


7.

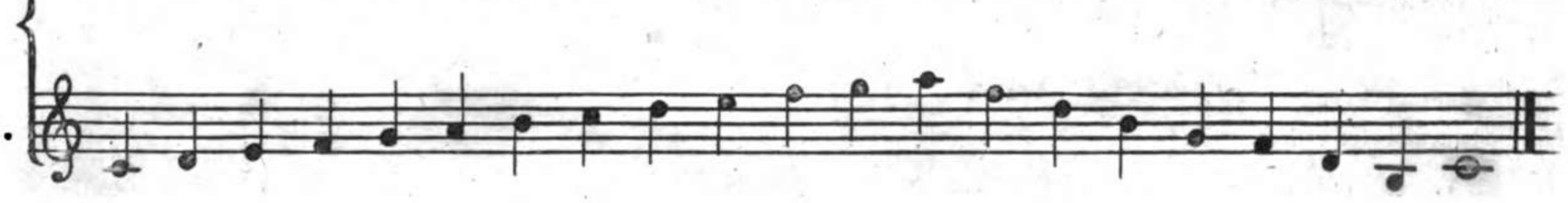


8.

9.



10.



Jetzt muſs bemerkt werden, daſs der Baſsschlüssel [F. 1.] auch F-Schlüssel genannt wird, um anzuzeigen, daſs er auf derselben Linie, wie das F, stehet. Der Tenorschlüssel, [F. 2.] Altschlüssel [F. 3.] und Sopranschlüssel [F. 4.] werden C-Schlüssel genannt, weil ihr Platz auf C dadurch bezeichnet wird; und der Violinschlüssel wird G-Schlüssel genannt, weil er die Linie von G bezeichnet. [F. 5.]

Figur, Zeitlänge und relativer Werth der Noten, mit ihren Pausen. [F. 6.]

Eine ganze Note [F. 7.] ist in Absicht der Zeitlänge gleich;

zweien halben. [F. 8.] Diese haben den Zeitwerth von

vier Vierteln. [F. 9.] Diese gelten gleich

acht Achteln. [F. 10.] Welche wieder in sich begreifen

16 Sechzehntheile; [F. 11.] die gleich sind

32 Zweiunddreiſsigtheilen [F, 12.]

Wenn ein Punkt hinter einer Note oder einer Pause steht, so wird die Note oder die Pause dadurch um die Hälfte verlängert. Z. B. [F. 13.] Diese Note gilt eine halbe und eine Viertelnote, oder drei Viertelnoten, u. s. w. Ein Punkt hinter einer Viertelpause [F. 14.] giebt ihr den Werth von 3 Achteln u. s. w. Der Punkt also hinter jeder halben Note hat den Werth von einem Viertel; der Punkt hinter einer Viertelnote den Werth von einem Achtel, u. s. w. Wenn noch ein zweiter Punkt hinter dem ersten steht, so bekommt er die Hälfte des Zeitwerths vom ersten Punkt. Demnach gilt eine Viertelnote mit zwei Punkten [F. 15.] ein Viertel, ein Achtel und ein Sechzehntheil, oder sieben Sechzehntheile.

Wir können dieses durch das Zeichen, welches Bindungszeichen genannt wird, und so aussieht ⁀, deutlich machen. Wenn es zwischen oder über zwei Noten von derselben Stufe stehet, so verbindet es die zweite Note mit der ersten dergestalt, daſs, ohnerachtet nur die erste davon angeschlagen wird, der Finger dennoch die ganze Länge von beiden hindurch auf dem Klaviere liegen bleiben muſs. Es ist also gleichviel, ob man schreibt [F. 16.] oder [F. 17. 18.] Und bei [F. 19.] ist die Wirkung die nehmliche, als ob man so schriebe [F. 20.]

Vom Tackt und dessen Eintheilung.

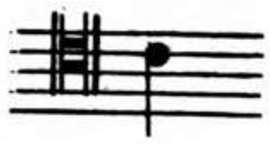
Der Taktstrich [F. 21.] theilt eine musikalische Komposition in gleiche Theile.

Es giebt zwei Hauptgattungen von Takt, den geraden oder ungeraden oder gedritten Takt; jeder von diesen ist wiederum einfach oder zusammengesetzt. Das Zeichen, wodurch jedesmal angedeutet wird, aus welcher Taktart ein Stück gehet, wird demselben, gleich nach dem Schlüssel vorgesetzt.

Wenn der einfache gerade Takt folgendermaſsen [F. 22.] bezeichnet wird, so deutet dies an, daſs jeder durch zwei Taktstriche eingeschlossene Raum (Takt) eine ganze Taktnote, oder deren Werth enthält. [F. 23.]

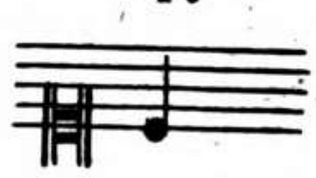
Fig. 1.

2.



3.

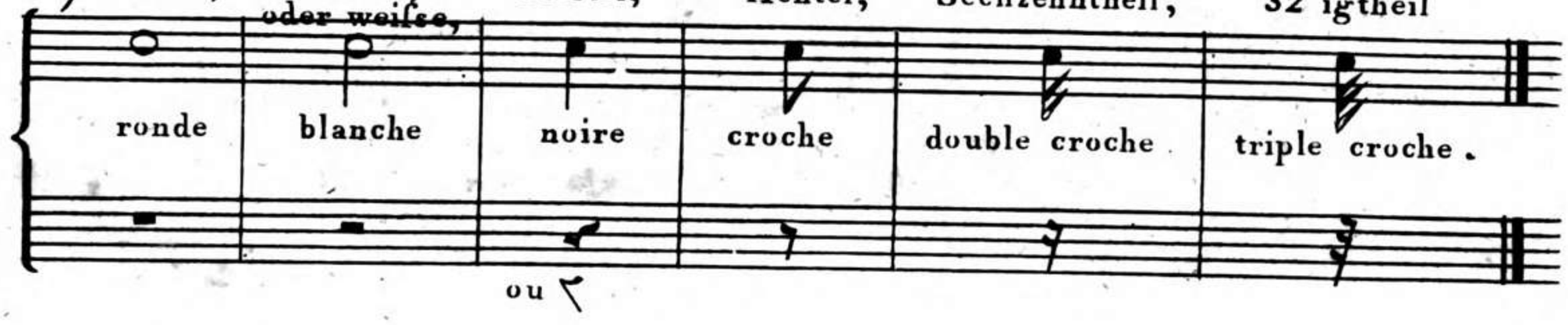
4.



5.

6.) Ganze, Halbe, oder weiße, Viertel, Achtel, Sechzehntheil, 32 igtheil

Noten.
Notes.



Pausen.
Pauses.

ou

7.

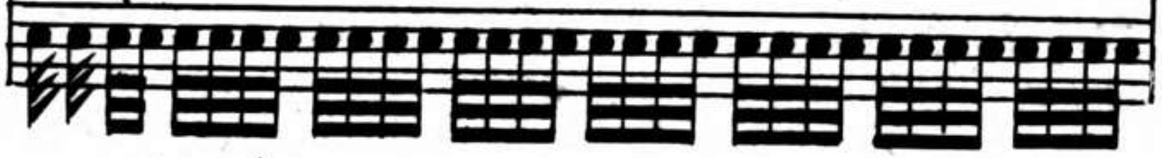
8.

9.

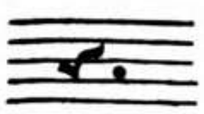
10.

11.

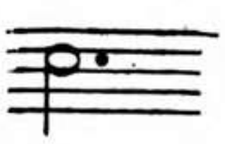
12.



13.

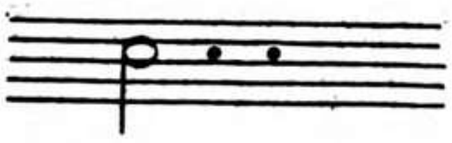
14. 

15.

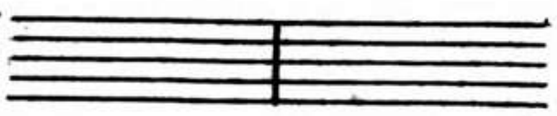
16. 

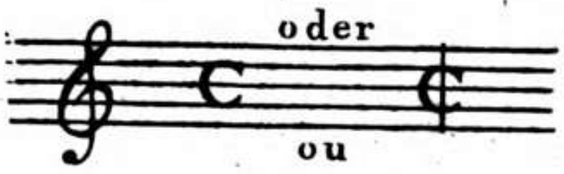
17.

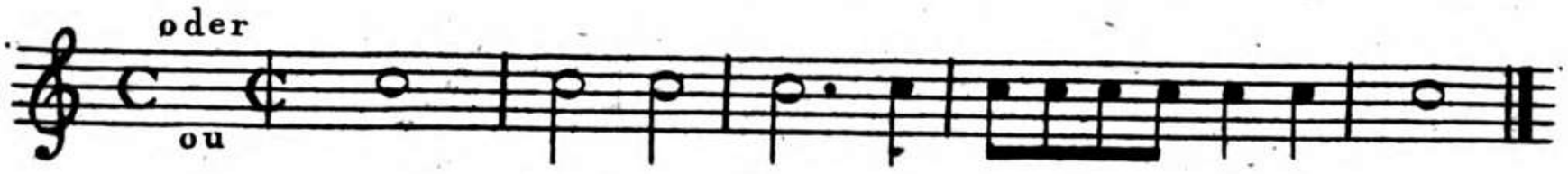
18.

19. 

20.

21. 

22. 

23. 

Wird folgendes Zeichen [F. 1.] vorgesetzt, so begreift der Takt eine halbe Note, oder deren Werth in sich, z: B. [F. 2.].

Folgendes Beispiel giebt eine Ansicht von vier Arten des geraden zusammengesezten Taktes:

Erste Art [F. 3.], wovon der Takt 12 Achtel, oder deren Werth enthält.
Zweite Art [F. 4.] der Takt zu 6 Achteln, oder deren Werth.
Dritte Art [F. 5.] der Takt zu 12 Vierteln, oder deren Werth.
Vierte Art [F. 6.] in einem Takte 6 Viertel, oder deren Werth.

Die beiden letzten Taktarten kommen selten in der neuern Musik vor.

Einfacher gedritter Takt (Tripeltakt).

[F. 7.] Drei halbe (weifse) Noten in jedem Takte, oder deren Werth.
[F. 8.] Drei Viertel, oder deren Werth.
[F. 9.] Drei Achtel, oder deren Werth in einem Takte.

Zusammengesetzter gedritter Takt,

der jedoch selten in der neuern Musik gebraucht wird.

[F. 10.] wo neun Viertel oder deren Werth,
[F. 11.] wo neun Achtel auf jeden Takt gehen.

Anmerkung. Jeder Takt, in der geraden Zeiteintheilung, er mag einfach oder zusammengesetzt seyn, wird, man mag nun die Eintheilung desselben durch Schlagen oder Zählen andeuten, in vier, oder in zwei gleiche Theile abgetheilt; so wie der ungerade, einfache oder zusammengesetzte Takt in drei gleiche Theile getheilt wird.

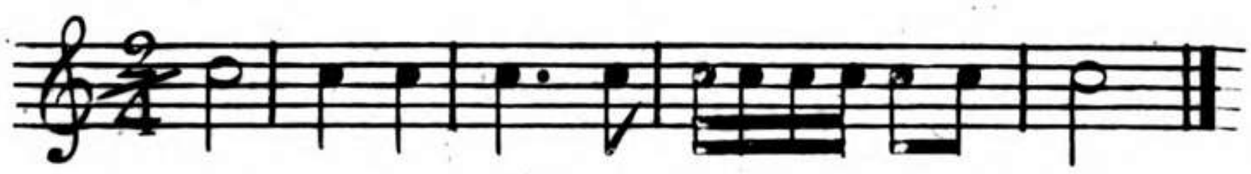
Die Figuren oder Zahlen, wodurch die Takart bestimmt wird; deuten allemal die Semibrevis oder den ganzen vollen Takt an. Die untere Zahl zeigt an, in wieviel Teile die Semibrevis-Note eingetheilt ist, und die obere Zahl, wie viel solcher Theile in dem Takte enthalten sind. Die Vorzeichnung $\frac{2}{4}$ zum Beispiel bedeutet, dafs die Semibrevis in vier Theile, nehmlich in vier Viertel eingetheilt ist, und dafs zwei davon auf einen Takt gehen. Eben so zeigt die Vorzeichnung $\frac{3}{8}$ an, dafs die ganze Taktnote in acht Theile, nehmlich in acht Achtel getheilt ist, und dafs drei davon einen Takt füllen.

Wenn die Zahl 3 über drei Viertel- Achtel- oder Sechzehntheilnoten (Triolen genannt) steht, [F. 12.] so will das so viel sagen, dafs die drei Viertel binnen eben dieser Zeit, welche zwei gewöhnliche Viertel, oder eine halbe Note in sich begreifen, gespielt werden; die drei Achtel, in der Zeit von zwei gewöhnlichen Achteln, oder einem Viertel; und die drei Sechzehntheile binnen der Zeit von zwei gemeinen Sechzehntheilen, oder einem Achtel.

Anmerkung. Am leichtesten ist es, sie alle als drei Einheiten von einem Ganzen zu betrachten, und den einzelnen Hauptgehalt des Taktes durch Schlagen oder Zählen zu bezeichnen; welches geschieht, indem man allemal die Anfangsnote von der Triole markirt. (Scarlatti und andere haben selbst 3 Zweiunddreifsigtheil-Figuren auf ein Achtel, und 3 Sechzehntheil-Figuren auf ein Viertel geschrieben,) Wenn eine 6 über Achtel- oder Sechzehntheilnoten steht, so bedeutet es, dafs sie in der Zeit von vier Achteln gespielt werden sollen; es ist ganz der vorige Fall. Und so ist es auch auf gleiche Weise mit den Zahlen 5, 7, 9, 10 etc.

Fig. 1.

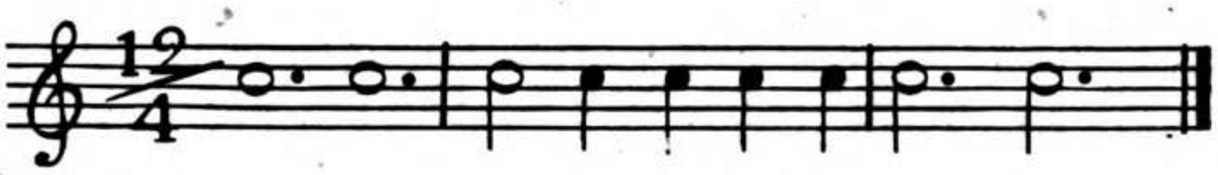
2.



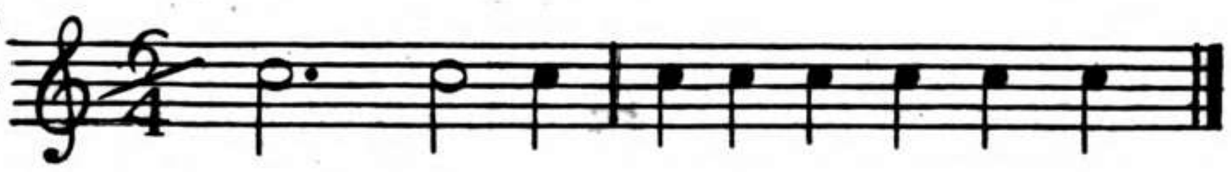
3.

4.

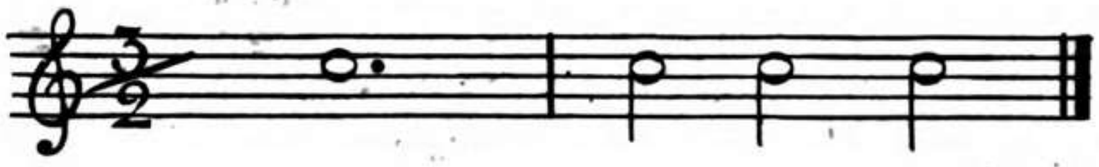
5.



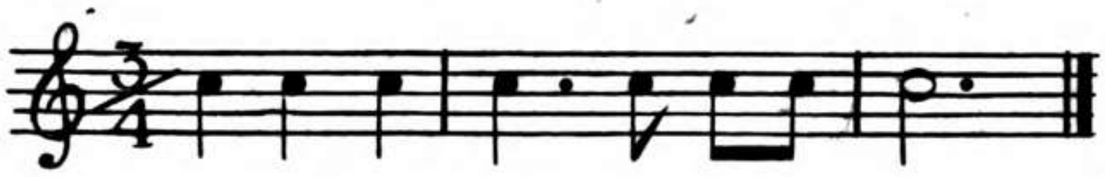
6.



7.



8.



9.

10.

11.

12.

Von den Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen.

Wenn das Zeichen [F. 1.] vor einer Note steht, so erhöhet es dieselbe um einen halben Ton.

Wir wollen nun die Leiter der Semitonien, oder die chromatische Leiter betrachten [F. 2.] Die Intervalle der hier fortschreitenden Noten sind Semitonien.

Anmerkung. Die langen Tasten auf dem Pianoforte, oder dem Harpsichord, werden gemeinhin die natürlichen Tasten genannt, ohngeachtet sie bisweilen auch zur Erhöhung oder Erniedrigung von Tönen dienen müssen. Die kurzen Tasten nennt man Kreuze-Beentasten (Sharps oder Flats), indem sie nur für Noten gebraucht werden, die durch jene Zeichen entweder erhöhet oder erniedriget worden sind.

Wenn also ein (doppeltes) Kreuz vor c steht [F. 3.] so heifst die Note c alsdann *cis*, und man findet den Ton auf dem Instrumente zwischen dem Klavis c und d; es ist also der dazwischen liegende kurze Klavis. *Dis* ist wieder der Klavis zwischen d uud e. Allein nun zwischen e und f wird keine kurze Taste angetroffen; auch ist sie nicht nöthig, denn das Intervall zwischen e und f ist an sich schon ein halber Ton. Wenn man daher e durch ein Kreuz erhöhen mufs, so schlägt man die gewöhnliche Taste f an. *Fis* liegt zwifchen (dem natürlichen) f und dem (natürlichen) g, *Gis* zwischen g und a; *ais* zwischen a und h; und mit *his* ist es gerade wie mit *eis*, man greift, wie dort f, hier das gewöhnliche c.

Ein Be [F. 4.] vor eine Note gesetzt, erniedrigt dieselbe um einen halben Ton; und wenn es vor h stehet, so heifst die Note dann b, und der Ton liegt zwischen h und a und hat eine kurze Taste.

Nach einer Hauptregel, wird eine jede Erniedrigung des Tones gefunden, wenn man einen halben Ton tiefer, nehmlich nach der linken Hand zu, herabsteigt; und jede Erhöhung im Gegentheil, wenn man einen halben Ton höher, das ist, von der linken zur rechten aufwärts steigt.

Das einfache Kreuz [F. 5.] erhöhet die Note um zwei halbe Töne; wenn also vor f ein solches Zeichen steht, so greift man g, u. s. w.

Das grofse oder doppelte Be [F. 6.] erniedriget die Note um zwei halbe Töne; und also steigt man bei diesem Zeichen eben so um das Doppelte zur Linken herab, als man bei dem einfachen Kreuz um das Doppelte zur Rechten hinaufsteigt.

Das Wiederherstellungszeichen, Bequadrat [F. 7.] hebt die Wirkung von einem Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen wieder auf, es mag doppelt oder einfach seyn. Das Zeichen [F. 8.] oder [F. 9.] stellt das erste Kreuz oder Be wieder her.

Hierbei mufs man den Zögling bemerken lassen, dafs [F. 10.] mit derselben Taste, als [F. 11.] gegriffen wird; und [F. 12.] eben wie [F, 13.] u. s. w. Wenn man mit dieser Uebung fleifsig fortfährt, den verschiedenen Gebrauch der Tasten auf dem Wege des Nachdenkens und Vergleichens den Zögling finden zu lassen, so wird dem Gedächtnifs die Beschwerde, die sonst damit verbunden zu seyn pflegt, sehr erleichtert; denn auf einem Instrumente, das durch Tasten gespielt wird, ist es an sich sehr schwer, die genauern, feinern Verhältnisse der Töne. die durch die zufälligen, einfachen

oder doppelten Erhöhungen oder Erniedrigungen derselben hervorgebracht werden, durch die Behandlung der Tasten selber zur höchsten Deutlichkeit zu erheben. Unterdeſs hat man eine Methode bei dem Stimmen, welche man das Temperiren nennt, wobei vermittelst einer kleinen Abweichung in dem Intervallen-Verhältnisse, die Octave ausgenommen, dem Instrumente doch eine Reinheit gegeben werden kann, daſs jede Taste einen Ton hervorbringen muſs, der jedem Ohre Genüge leistet.

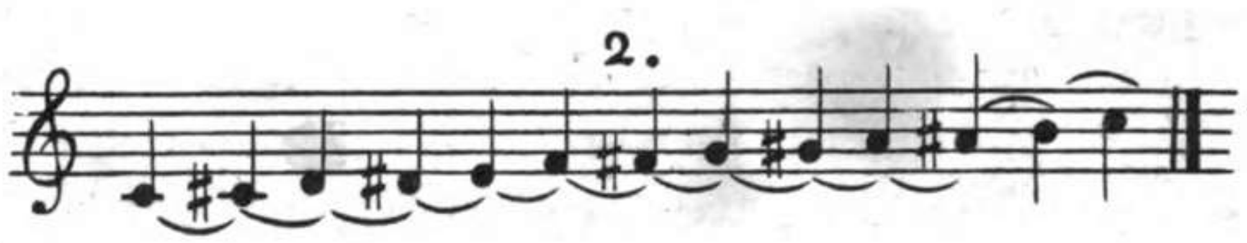
Wenn ein Erhöhungszeichen gleich nach dem Schlüssel geseızt wird, [F. 14.], so hat dieses eine Wirkung für jedes f das ganze Stück hindurch.

Eben so ist es mit einem Erniedrigungszeichen [F. 15.], es hat seine Wirkung für jedes h das ganze Stück hindurch.

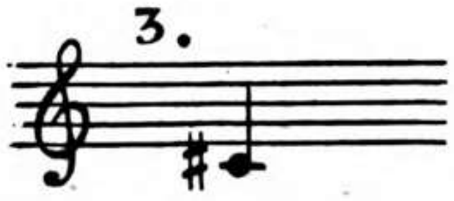
Anmerkung. Dieselbe Regel gilt, wenn zwei oder mehrere Kreuze oder Bee hinter dem Schlüssel stehen. Jede dadurch bezeichnete Note wird, so lange kein Wiederherstellungszeichen vorkommt, eine halbe Stufe höher oder niedriger gespielt, den ganzen Gang eines Stücks hindurch. Wenn während demselben eine Note ein Erhöhungs- Erniedri. gungs- oder Wiederherstellungszeichen bekommt, so erhalten alle Noten von derselben Stufe in dem nehmlichen Takte die dadurch bewirkte Benennung, und die Erhöhung oder Erniedrigung ist alsdann eine bloſs zufällige.

Fig. 1.) ♯

2.



3.



4. b

5. ×

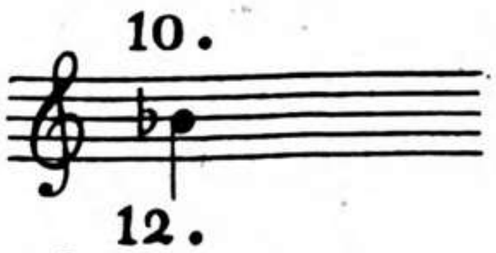
6. 𝄫 oder ou bb

7. ♮

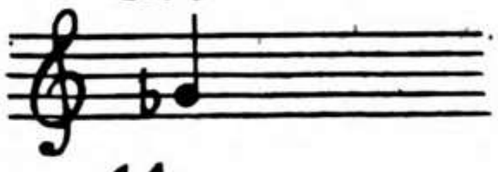
8. ♮♯

9. ♮♭

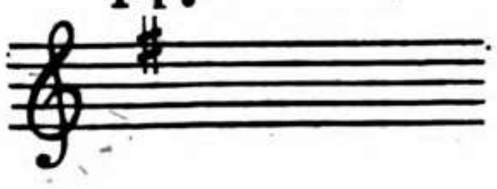
10.



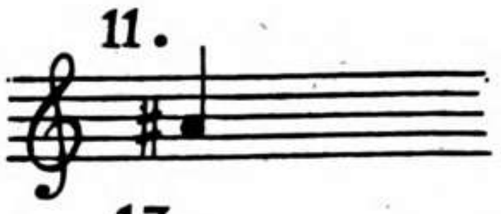
12.



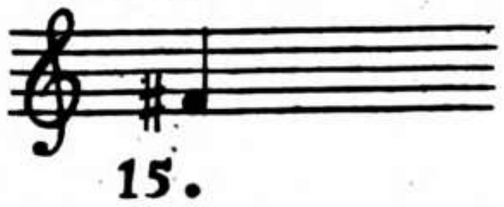
14.



11.



13.



15.

Erstes Exempel [F. 1.] wird gespielt, als wenn es so stünde [F. 2.]

Zweites Exempel [F. 3.] wird gespielt, als wenn es geschrieben wäre [F. 4.]

Drittes Exempel [F. 5.] so wie [F. 6.].

Die vorhergehende Regel erstreckt sich sogar auch auf die erste Note des folgenden Taktes, wenn die Note, mit welcher eine Veränderung vorgefallen, die letzte in einem Takte, und die erste in dem gleich darauf folgenden ist. Exempel [F. 7.] als wenn geschrieben stünde [F. 8.]

Die Aufeinanderfolge der Kreuze bei der Vorzeichnung ist: [F. 9.] und wird gefunden im Herabschreiten nach Quarten, und im Hinaufsteigen nach Quinten.

Die Folge der Been bei der Vorzeichnung ist: [F. 10.] und wird im Hinaufsteigen nach Quarten, und im Herabsteigen nach Quinten gefunden.

Verschiedene andere Zeichen.

Die Pause (Fermate, Ruhezeichen) [F. 11.] verlängert die Note nach Willkühr. In gewissen Fällen erwartet hier der Komponist einige Verschönerungen von dem, der sein Stück vorträgt; allein, wenn dieses Zeichen über einer Pause steht, so ist an keine Verzierung zu denken, sondern es wird blofs dadurch ein willkührliches Stillschweigen angedeutet.

Das Wiederholungszeichen [F. 12.] bezieht sich auf eine Passage oder eine Partie des Stücks, welche man noch einmal anfangen und durchgehen soll.

Der doppelte Taktstrich [F. 13.] bedeutet, dafs eine Partie des Stücks geendigt, oder das ganze Stück selbst aus ist.

Der doppelte Taktstrich mit Punkten auf beiden Seiten [F. 14.] bedeutet, dafs der vorhergehende, so wie der nachfolgende Theil wiederholt werden soll.

Anmerkung. Wenn der zweite Theil eines Stücks sehr lang ist, so wird er selten wiederholt, der Punkte bei den Endzeichen ungeachtet.

Wenn der doppelte Taktstrich so markirt ist [F. 15.], dann wird blofs der Theil wiederholt, nach dessen Seite zu die Punkte gekehrt stehen.

Abkürzungen.

Exempel [F, 16.] wird so gespielt [F. 17.].

Das italienische Wort Segue bedeutet, dafs die Figur fernerhin fortgespielt werden soll, z. B. [F. 18] so wie [F. 19.]

Wo das italienische Wort Tremando steht [F. 20.] wird so gespielt [F. 21.].

Von Anmuth des Vortrags und den Zeichen des Ausdrucks.

Die beste und allgemeinste Regel ist, die Taste des Instruments die ganze volle Geltung der Noten hindurch nieder zu halten. Im Gegenfalle werden die Noten so [F. 22.] staccato, wie die Italiener sagen, bezeichnet, und es soll dadurch eine gewisse Bestimmtheit, Kürze und Prallheit des Tones angedeutet werden. Man läfst alsdann den Finger wieder abprallen, sobald er auf die Taste gesetzt worden ist. Oft werden die Noten auch so [F. 23.] von Komponisten, die genau in ihrer Schreibart sind, bezeichnet, wodurch zu verstehen gegeben werden soll, dafs sie weniger, als vorhin stakkirt werden sollen, und der Finger bleibt in diesem Falle etwas länger auf der Taste liegen.

Fig. 1.

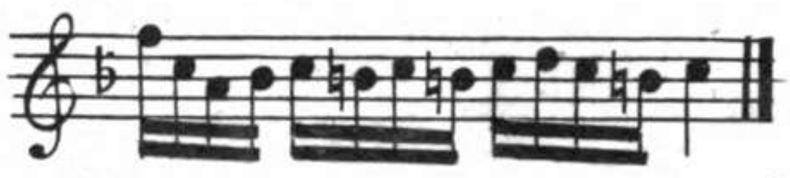
2.

3.

4.

5.

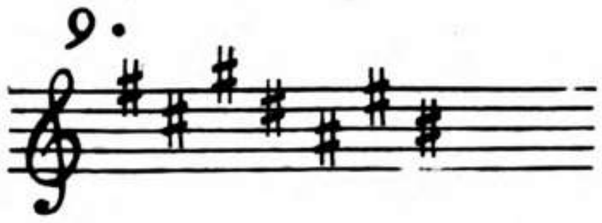
6.



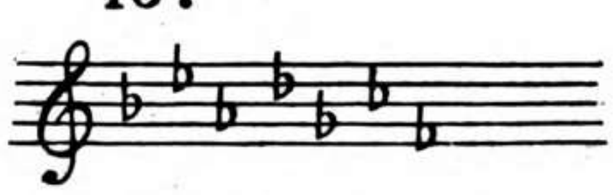
7.

8.

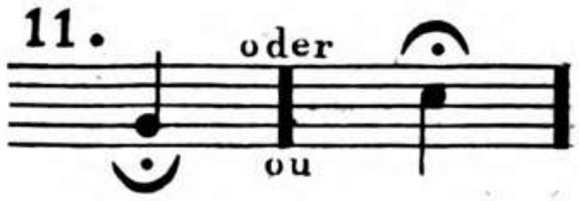
9.



10.

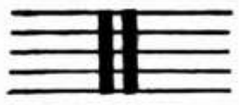


11.

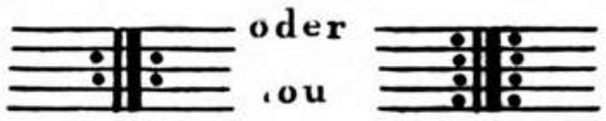


12.

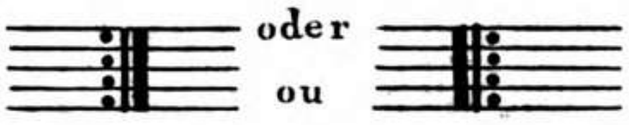
13.



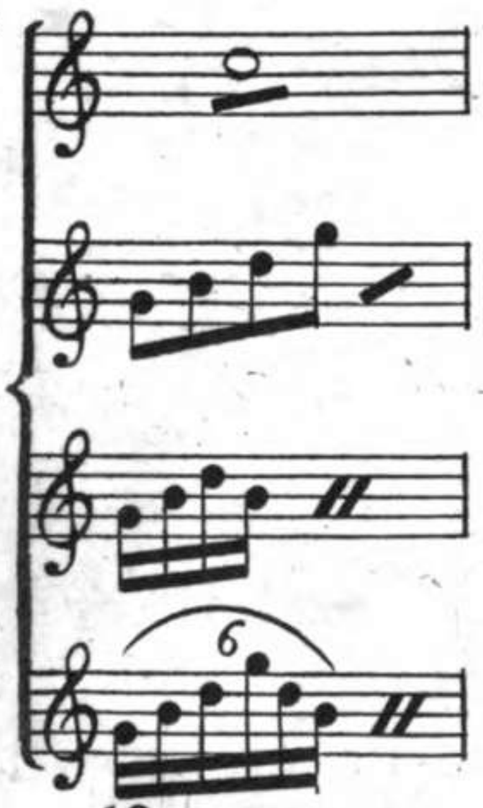
14.



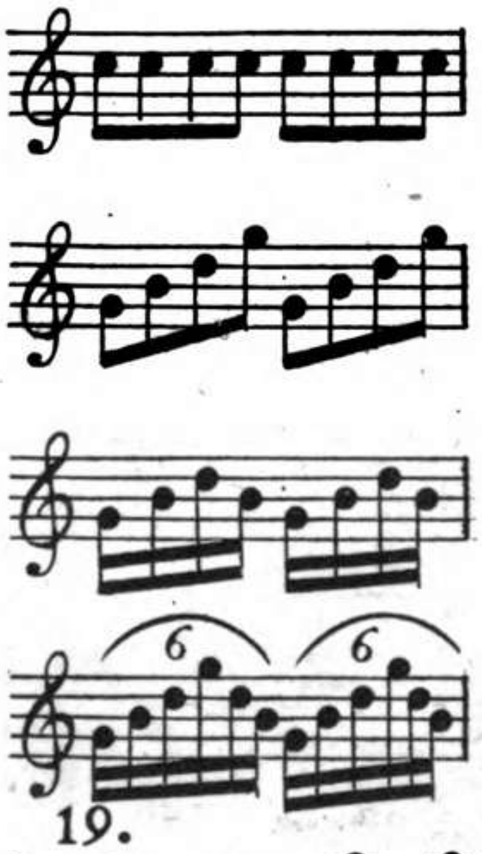
15.



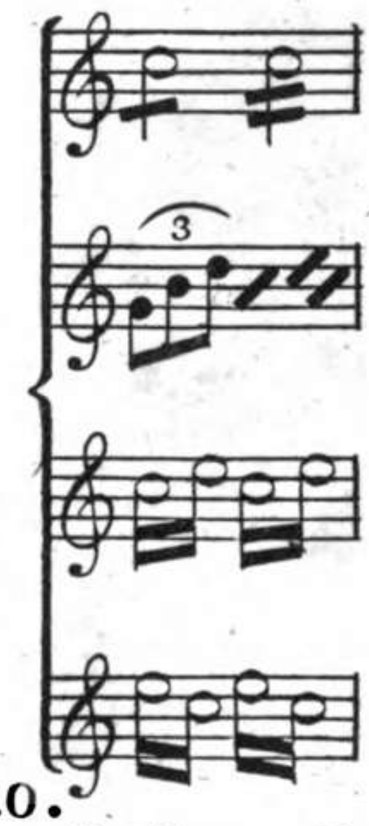
16.



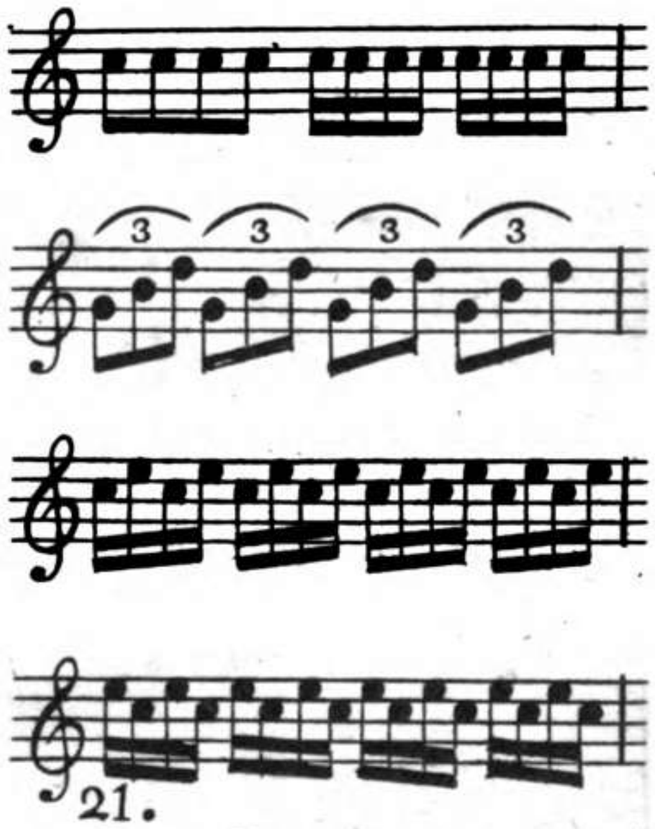
17.



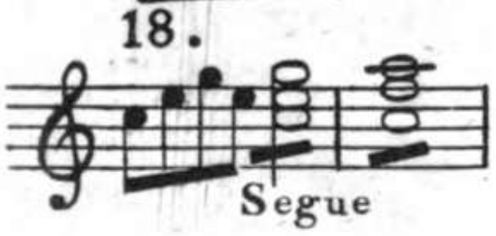
16.



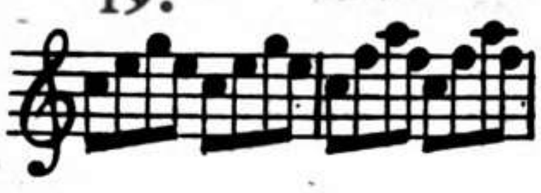
17.



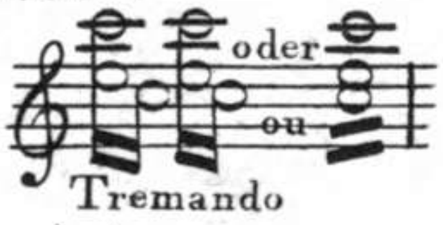
18.



19.

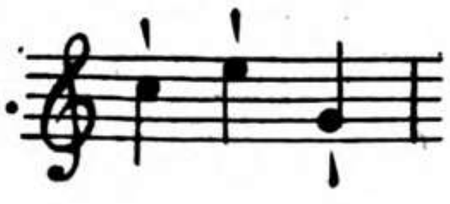


20.

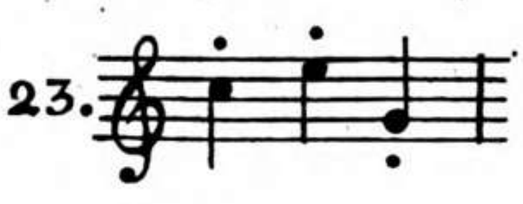


21.

22.



23.



Wenn so geschrieben ist, [F. 1.] so soll um etwas weniger abgestofsen werden. Die feinern Grade des Mehr oder Weniger indessen lassen sich nur nach dem Character und der Empfindung, welche im Stücke die herrschende ist, bestimmen. Auf nichts mufs der Spieler mehr Rücksicht nehmen, wenn er gut spielen will, als auf Vortrag und Ausdruck.

Wenn Noten gebunden sind [F. 2.], was der Italiener *legato* nennt, so müssen sie sänft, weich und aneinanderhängend vorgetragen werden. dergestalt, dafs der Finger von dem ersten Klavis nur erst dann aufgehoben wird, wenn der nächste so eben angeschlagen werden soll; alsdann theilen die Saiten ihre Schwingungen einander auf eine schmelzende Weise mit.

Anmerkung. Wenn der Komponist das *legato* und *staccato* dem Gefühle des Spielers überläfst, so ist die beste Regel, hauptsächlich und am mehresten *legato* zu spielen, und das *staccato* für besondere Fälle aufzusparen, um gewisse Passagen herauszuheben und ihnen mehr Leben und Energie einzudrücken. Wo aber höhere Schönheiten diese Spielart erfordern; da mufs das gebundene Spiel natürlich weichen.

Wenn das Zeichen [F. 3.] vor einem Accord steht, so bedeutet es, dafs die Noten nach einander, von der untersten an gerechnet, angeschlagen werden sollen, und zwar mit mehr oder weniger Schnelligkeit, als die jedesmalige Empfindung erfordert, so dafs jede Note so lange gehalten wird, als der Accord selber, der selbige in sich enthält, vollkommen dauert.

Accorde, die so [F. 4.] markirt sind, werden wie die vorhergegangenen gespielt; nur zeigt die Querlinie an, dafs eine zufällige Note hinzugekommen ist. Also das vorige Exempel wird eigentlich so gespielt [F. 5.] Dabei ist zu merken, dafs man die hinzugekommene Note nicht liegen lasse, sondern nur flüchtig anschlagen mufs.

Dolce oder *dol.* heifst fufs, mit zartem Gefühl; dann und wann läfst man einige Noten schwellen. *Piano, pia, p.* ist: leise, schwach. *Mezzo* oder *mez.*, oder *mezzo piano*, oder aber *poco p.*, etwas leise. *Pianissimo*, oder p^{mo} oder *pp.* sehr sachte und leise. *Fortissimo*, oder F^{mo} oder *ff.* sehr stark. *Forte*, oder *for.*, *f.*, stark, laut. *Mezzo f.*, mäfsig stark. *Forzando* oder *sforzando*, oder *fz.* oder *sf.*, verstärkend überhaupt, oder wenn nur eine einzelne Note einen verstärkten Ausdruck erhalten soll, *Rinforzando*, oder *rinf.*, wenn 2, 3 oder 4 Noten allmählig angeschwellt werden sollen. *Crescendo* oder *cresc.* wird zuweilen auch so bezeichnet [F. 6.] und bedeutet: allmählig stärker, anwachsend. *Decrescendo*, oder *decresc.*, allmählich unmerklich schwächer. *Diminuendo*, oder *dimin.*, hat auch das Zeichen [F. 7.] allmählig sanfter und abnehmend.

Anmerkung. Das Zeichen [F. 7.] zeigt öfters an der Stelle, wo es am weitesten geöffnet ist, eine Erhebung (Emphase) an, die sodann allmählig nachläfst und sich verliert.

Das Zeichen [F. 8.] bedeutet das Anschwellen und unmerkliche sich Verlieren des Tons.

Arpeggio oder *Arpeggiato* ist, wenn die Noten eines Accords nach einander angeschlagen werden. was auf verschiedene Weise gespielt werden kann: z. B. [F. 9.] kann auf folgende Arten gespielt werden [F. 10.]

Wenn *Ottava, all' 8va, 8va alta* über einer Passage steht, so werden die Noten eine Octave höher genommen; und wenn *loco* darüber steht, so werden sie wieder in der Lage gespielt, als sie vorgeschrieben sind.

Von Vorschlägen (Appoggiaturen):

Die *Appoggiatur* ist ein Zierrath, die einer Note vorangehängt wird, welche durchweg legato gespielt und mit mehr oder weniger Nachdruck herausgehoben werden soll. Die Benennung kommt her vom italienischen *Appoggiare,* sich anlehnen. Zur Bezeichnung derselben braucht man kleinere Noten, deren Dauer von der folgenden Hauptnote geborgt wird; gewöhnlich beträgt sie die Hälfte von dieser. Unterdefs giebt es auch hier ein Mehr oder Weniger, je nachdem der Ausdruck einer Stelle es erfordert.

Tabelle von Appoggiaturen und andern Verzierungen, die durch kleine Noten bezeichnet werden.

[F. 11.] wird so gespielt: [F. 12.] und [F. 13.] wird so gespielt: [F. 14.] je nachdem das Gefühl die Stelle auf das Beste zu behandeln findet.

Bisweilen wird [F. 15.] so gespielt [F. 16.].

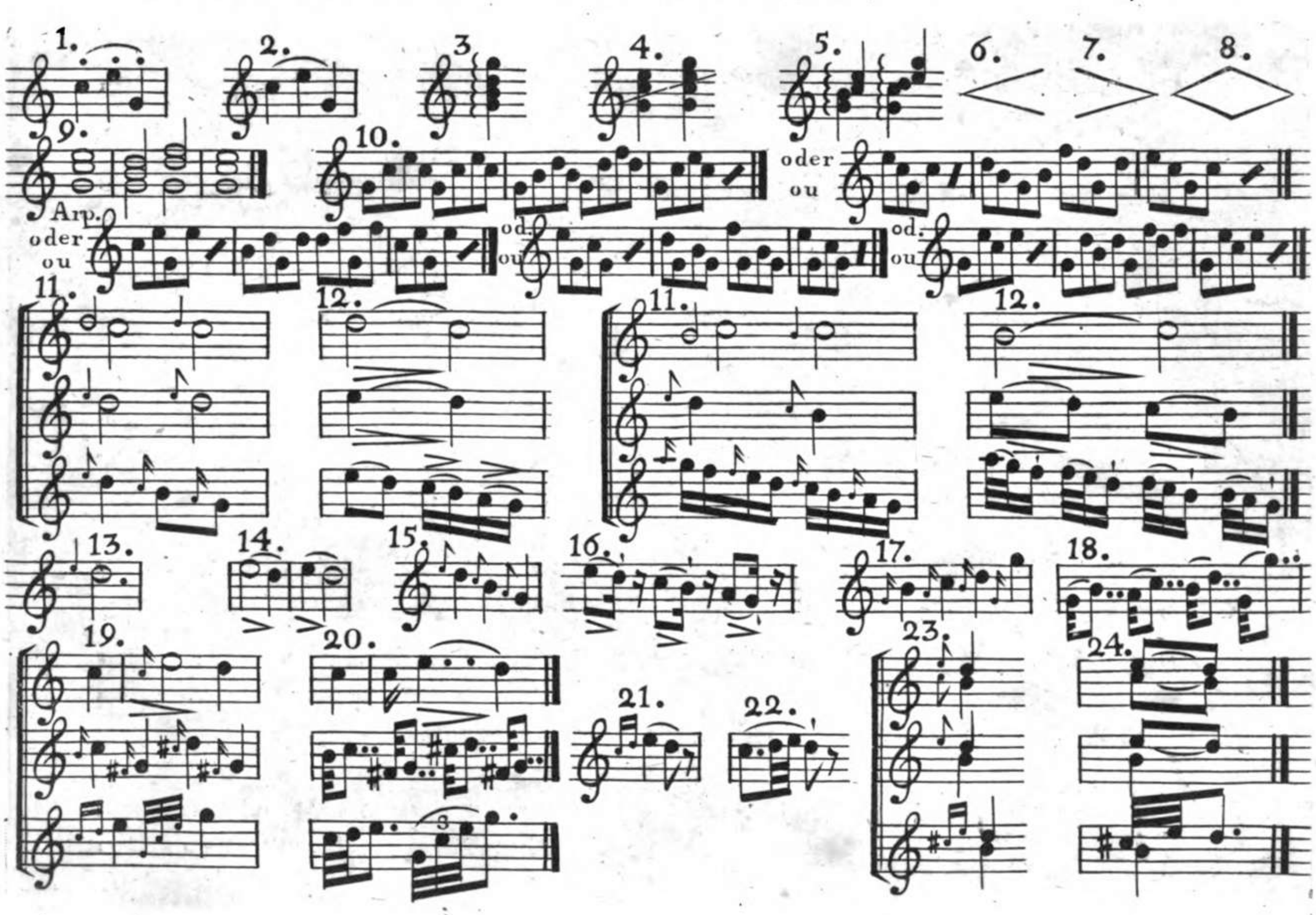
Manchmal werden des Nachdrucks wegen kleine Noten vorgesetzt. Z. B. [F. 17.] spielt man so [F. 18.]

Anmerkung. Der Finger oder der Daumen mufs unmittelbar nach dem Anschlage der ersten, untersten Note aufgehoben werden.

Exempel [F. 19.] wird so gespielt: [F. 20.].

Bisweilen wird folgende Figur [F. 21.] ausdrucksvoller so gespielt: [F. 22.]

Fxempel in doppelten Noten [F. 23.] spielt man so: [F. 24.]



Von Doppelschlägen, Trillern und Pralltrillern.

Der Doppelschlag [F. 1.] wird so gespielt [F. 2.]. Bisweilen wieder auch gerade hin durch kleine vorgesetzte Noten bezeichnet [F. 3.].

[F. 4.] wird so gespielt [F. 5.]

Die Note mit einem nachschlagenden Doppelschlag [F. 6.] wird so ausgeführt [F. 7.].

Die punktirte Note mit einem Doppelschlag [F. 8.], so [F. 9.].

Der umgekehrte Doppelschlag [F. 10.], so [F. 11.].

Anmerkung, Die unterste oder der Hauptnote vorliegende Note des Doppelschlags ist allemal ein Semiton oder sogenannter Leitton.

Exempel [F. 12,], so [F. 13.]

Exempel von Doppelschlägen bei doppelten Noten [F. 14.], so [F. 15.].

Der Triller, so angedeutet [F. 16.] wird so gespielt [F. 17.]
Einige Komponisten bezeichnen ihn so [F. 18.]

Der kurze Anschlagstriller, der gleich mit der Note selber anhebt [F. 19.], wird so gespielt [F. 20.].

Der durchgehende Triller [F. 21.] so [F. 22.] bisweilen wird er durch kleine Noten angegeben, als [F. 23.].

Der Triller mit einem Doppelschlage [F. 24.] wird so gespielt [F. 25.], bisweilen auch so [F. 26.]

Der lange, gewöhnliche Triller [F. 27.] so [F. 28.]

Der vorbereitete Triller [F. 29.] so [F. 30.]

Der Triller bei einer Bindung mit der vorhergehenden Note [F. 31.] so [F. 32.].

Anmerkung. Das allgemeine Kennzeichen für den Triller ist *tr;* oft müssen es die Komponisten blofs dem Gefühl und Urtheil des Spielers überlassen, ob er lang, kurz, durchgehend oder mit einem Doppelschlage genommen werden soll.

Der Pralltriller [F. 33.], wird so gespielt [F. 34.] Die Dauer des Pralltrillers hängt, wie alle übrige Verzierungen, von den Umständen und der Beschaffenheit der Passagen ab.

Anmerkung. Wenn die Note. welche einem Pralltriller vorhergehet, ein Intervall von einer Sekunde ist, so mufs der Pralltriller diese mit in sich aufnehmen, sie mag nun aus einem halben, oder aus einem ganzen Ton bestehen, z. B. [F. 35.] wird so gespielt [F. 36.].

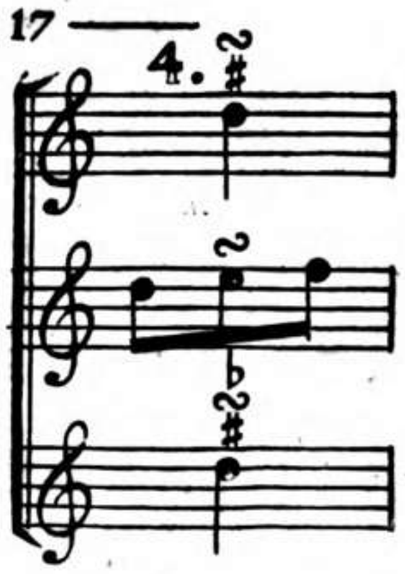
Allein wenn der Pralltriller über der ersten Note einer Passage steht, oder wenn eine Note folgt, deren Intervall gröfser als eine Secunde ist, so mufs man ihn mit einem halben

Fig. 1.

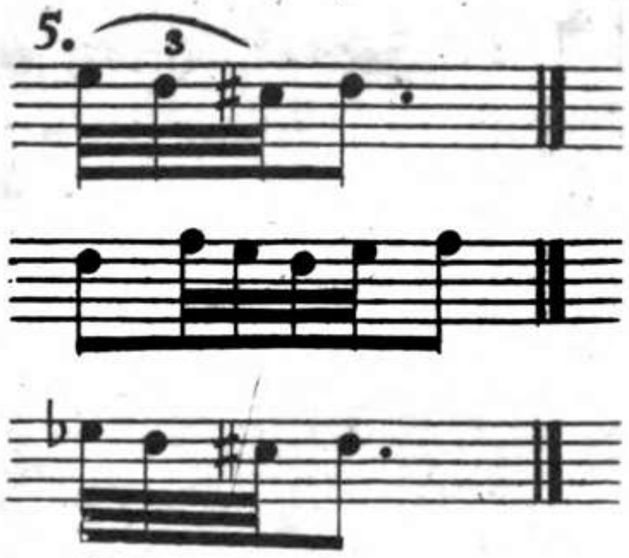
2.

3.

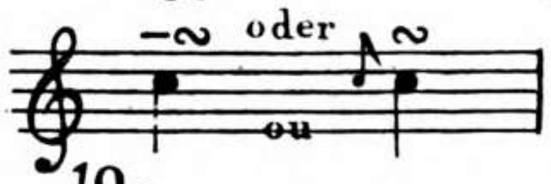
4.



5.

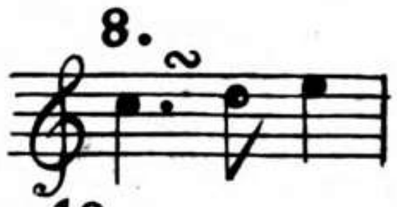


6.



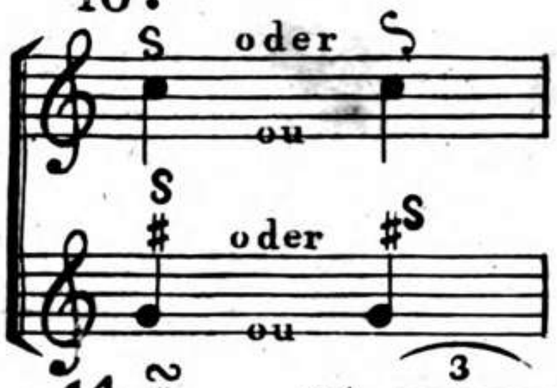
7.

8.



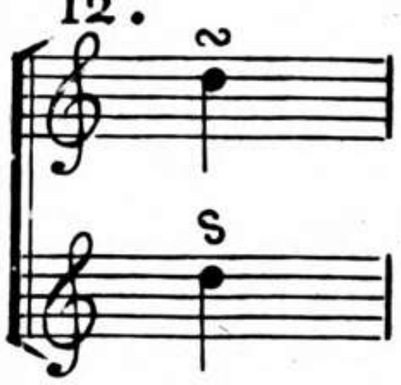
9.

10.

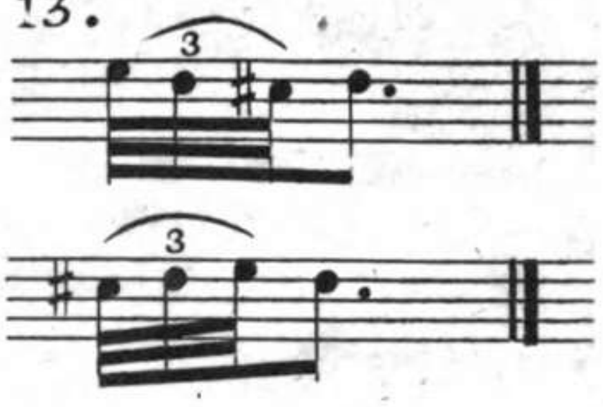


11.

12.

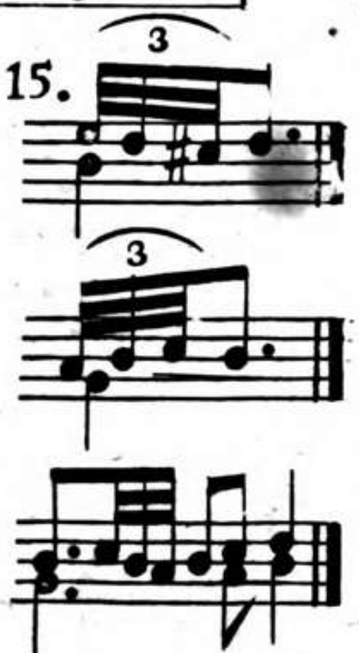


13.



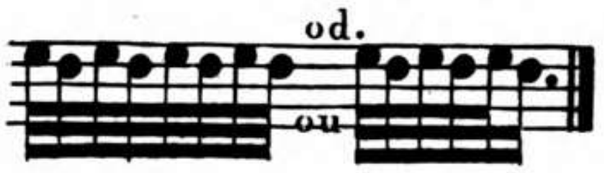
14.

15.



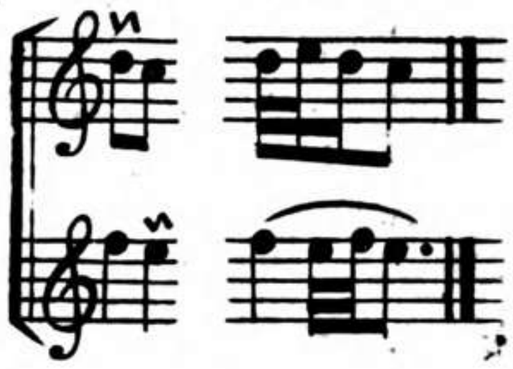
16.

17.

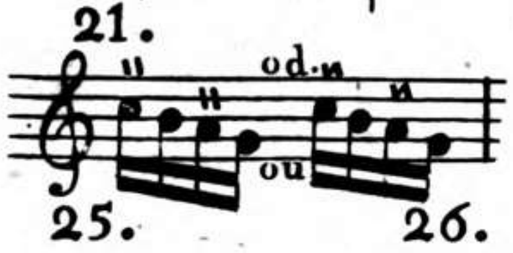


18.

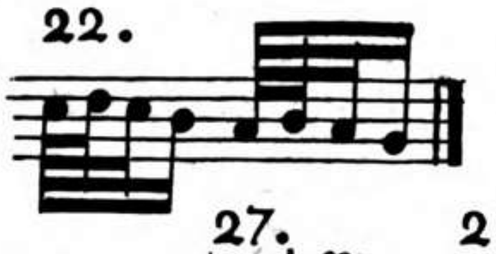
19. 20.



21.

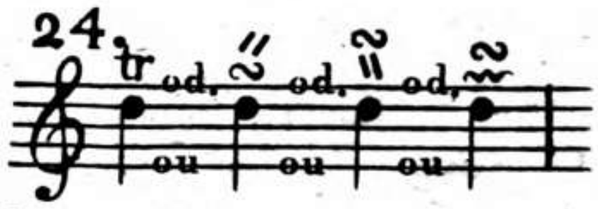


22.



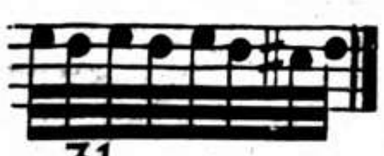
23.

24.

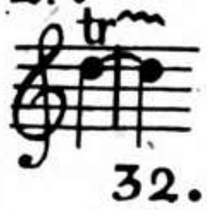


25.

26.



27.

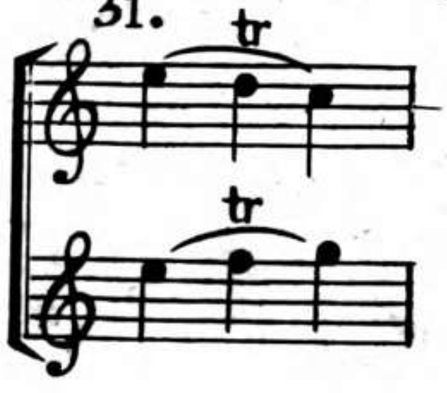


28.

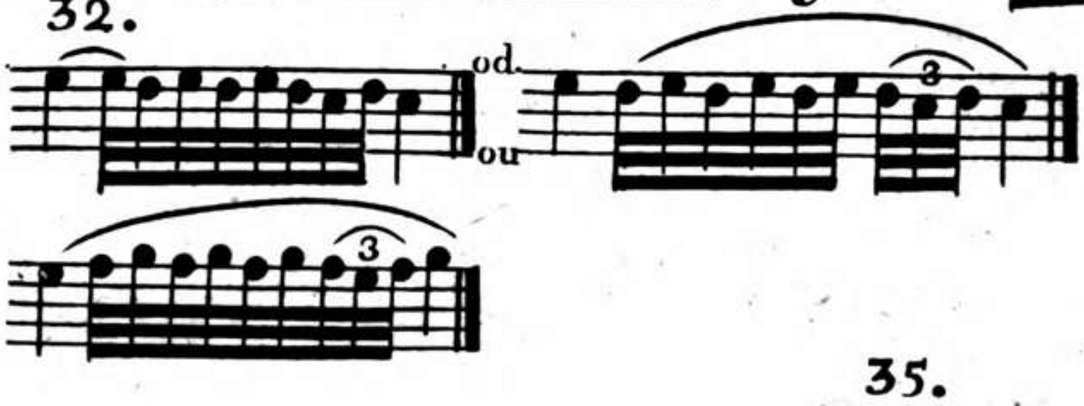
29.

30.

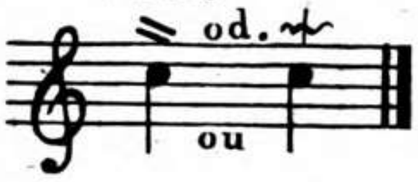
31.



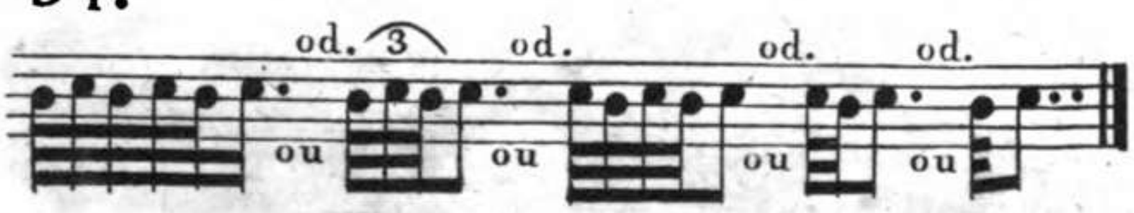
32.



33.



34.



35. 36.

Ton nehmen, wie aus folgenden Beispielen erhellet:
[F. 1.] wird dann so gespielt [F. 2.].

Von den Dur- und Molltonarten.

Der Grundton oder die Tonika, woraus ein Stück gehet, ist entweder *Major* oder *Minor*, oder in der harten oder weichen Tonart. Eine Scala von jeder dieser beiden Tonarten wird am besten ihre wesentliche Verschiedenheit kenntlich machen.

Auf- und niedersteigende Scala von C dur [F. 3.]. Die erste und letzte Note in diesem Exempel sind Grundnoten.

Anmerkung. Die Intervalle sind in dieser Scala in ihrer einfachen, ursprünglichen Lage; eine Octave höher hinauf aber heifsen sie zusammengesetzte Intervalle; sie behalten aber ungeachtet ihre Benennung der Secunde, Terz. Quarte etc., wie in ihrer natürlichen Lage unverändert. Die mit 1 bezeichneten Noten, die auf einem und eben denselben Klavis zusammen fallen, werden ein Unisonus genannt.

Auf und absteigende Scala in A moll [F. 4.].

Der erste Unterschied, der ins Auge fällt, ist, dafs im Durton, sowohl im Auf- als Absteigen das Semiton zwischen der Terz und Quarte, und zwischen der Septime und Octave sich befindet; da sie hingegen im Mollton zwischen der Secunde und Terz, und zwischen der Quinte und Sechste ihren Sitz haben. Unterdefs weichen manche Komponisten in Absicht der Sechste und Septime von einander ab.

Der wesentliche und unveränderliche Unterschied aber zwischen Dur und Moll beruht auf der Terz, die in jedem dieser Fälle um einen halben Ton differirt. Untersuchen wir die Terz im Durton, so finden wir, dafs sie zwei ganze Töne, oder vier Semitonien enthält [F. 5.] Zwei ganze Töne machen hier eine grofse Terz [F. 6.]. Hier machen 4 halbe Töne ebenfalls eine grofse Terz.

Man findet also die Terz in der Leiter von der Molltonart, wenn man, von dem Grundton an gerechnet, einen ganzen und einen halben Ton, oder drei Semitonien zählet, als welches ihr Inhalt ist [F. 7]. Ein ganzer und ein halber Ton machen hier eine kleine Terz, und [F. 8.] besteht die kleine Terz aus drei halben Tönen.

Die letzte, und wenn es ein Accord ist, die unterste Bafsnote ist in jedem regelmäfsigen Musikstück die Grundnote, aus welcher das Stück gehet. Eben so läfst sich aus dem Inhalt des ersten vollen Taktes, im Diskant und Bafs zusammen genommen (fast in allen Fällen) sogleich nach der darin entweder ausdrücklich vorkommenden oder nur angedeuteten Terz beurtheilen, ob das Stück aus der Dur- oder Molltonart geht.

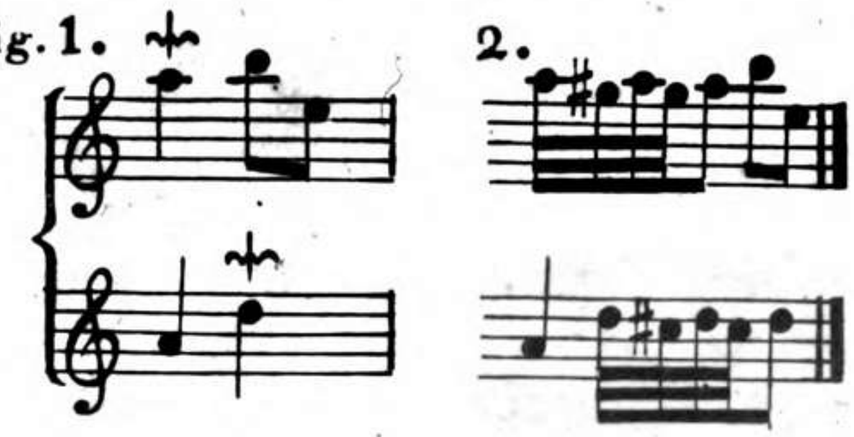
Beispiel von einem Schlufs, [F. 9.] wo die letzte und unterste Note des Basses F ist.

Beispiel von dem Anfang desselben Stücks [F. 10.] A von F ist die grofse Terz, und bezeichnet daher, dafs das Stück aus F dur geht.

Beispiel von einem Schlufs in der weichen Tonart A [F. 11.].

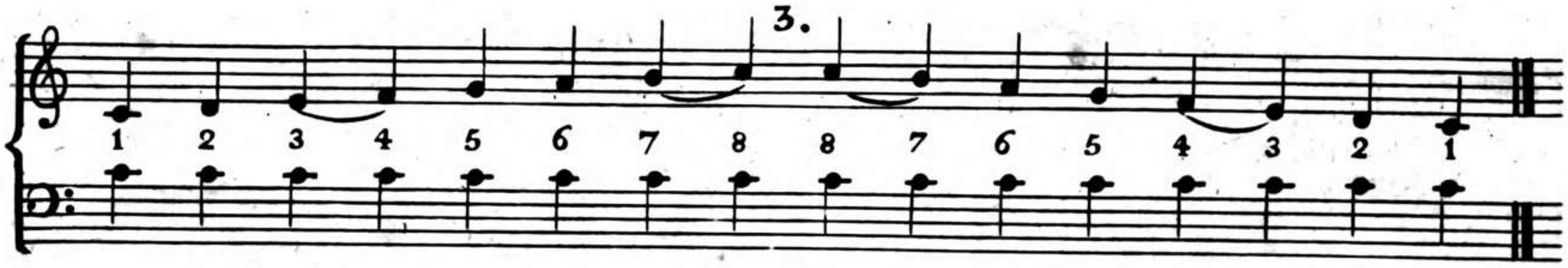
Beispiel von einem Anfang in eben der Tonart [F. 12.] Da hier die Terz von A klein ist, so geht das Stück daher aus A moll.

Fig. 1.

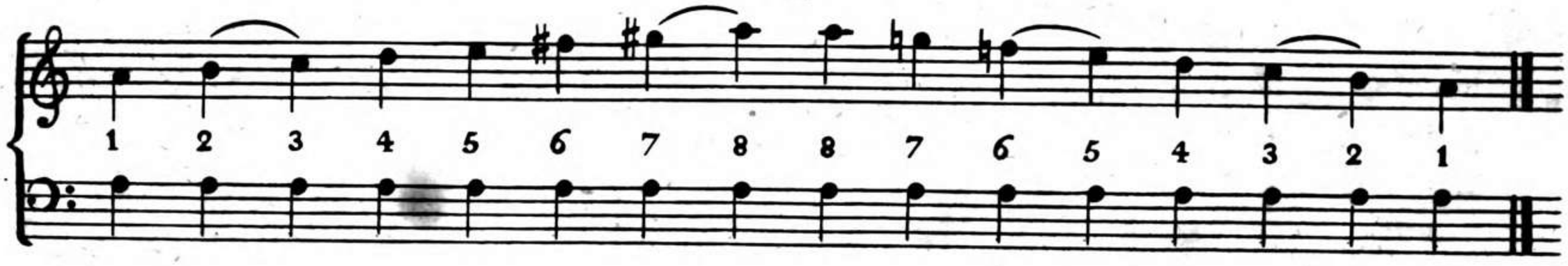


2.

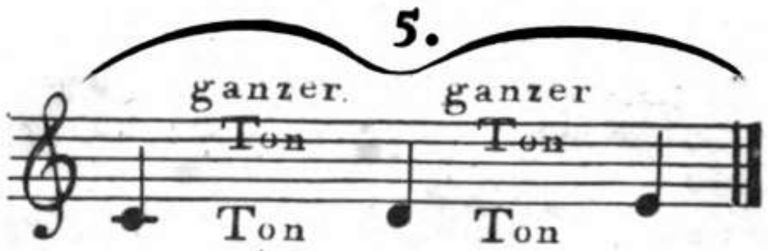
3.



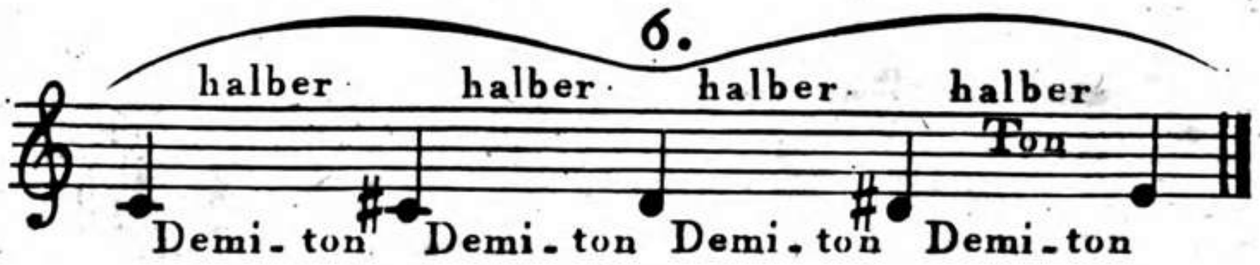
4.



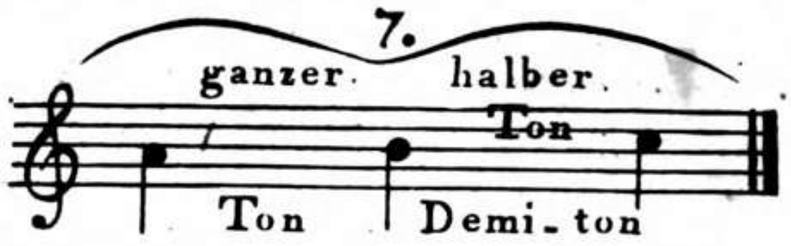
5.



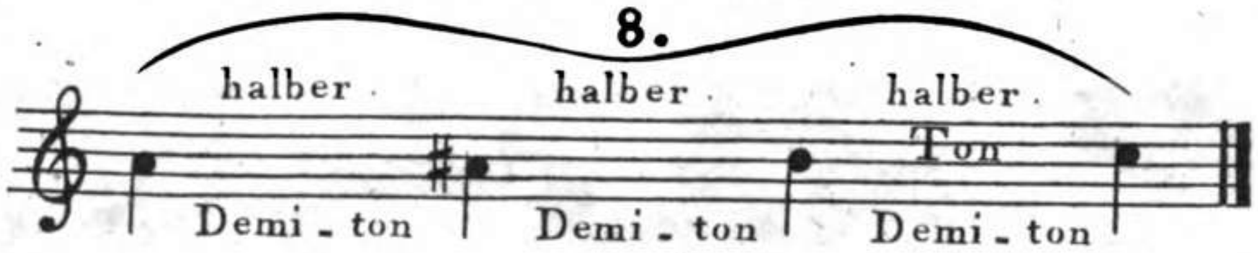
6.



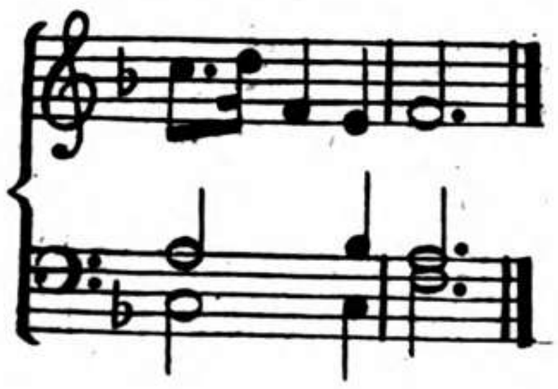
7.



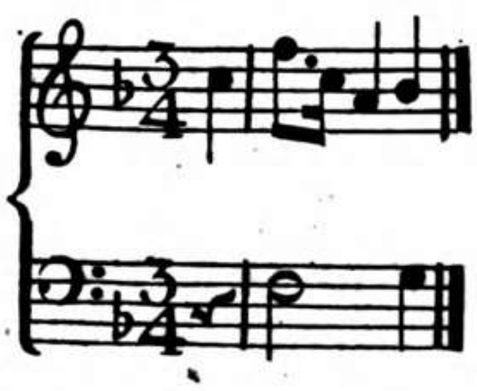
8.



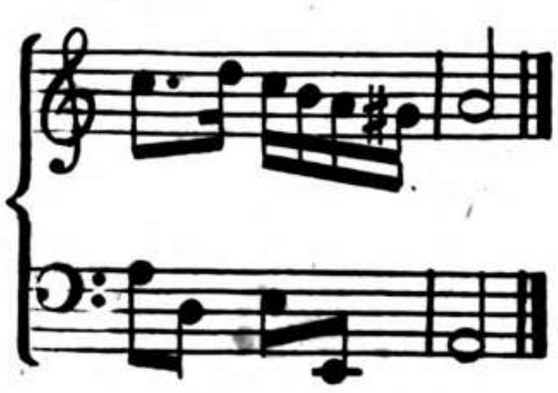
9.



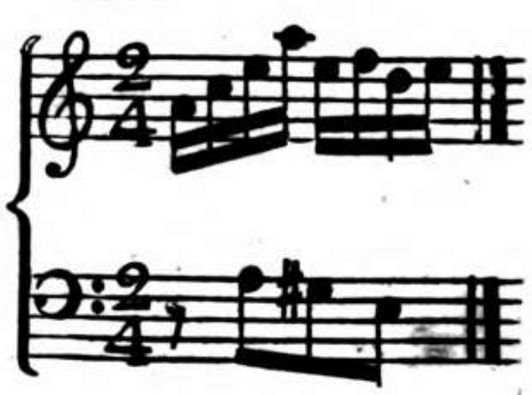
10.



11.



12.



Anmerkung. Es giebt Fälle, wo eine Komposition, die aus dem Mollton gehet, eine Endung im Durtone hat, oder in der grofsen Terz schliefst; um daher die Tonart eines Stücks zu wissen, ist es sicherer, den Anfang desselben zu untersuchen.

Man sage dem Zöglinge, dafs der erste natürliche Durton C und der natürliche erste Mollton A ist, dafs man den Mollton seit nicht lange, in Bezug auf den Durton, verwandt nennt, und dafs jeder Durton seinen relativen, oder verwandten Mollton hat, der sich einen und einen halben Ton unter demselben befindet. Dies wird durch die hinten nachfolgende Sammlung von Tonleitern deutlicher werden.

Erklärung verschiedener musikalischer Ausdrücke.

Der Grad von Geschwindigkeit wird in jeder Komposition durch ein oder mehrere italienische Wörter, die derselben vorgesetzt werden, angedeutet, z. B. *Adagio*, *poco Allegro* etc. Hier folgt ein Verzeichnifs der gebräuchlichsten Wörter, von dem langsamsten Zeitmafse, dem Adagio an gerechnet, bis allmählig zu dem lebhaftesten, nehmlich Prestissimo,

1. *Adagio*	6. *Andantino*	11. *Maestoso.*	16. *Spirituoso*
2. *Grave*	7. *Andante*	12. *Con Commodo.*	17. *Con Brio*
3. *Largo*	8. *Allegretto*	13. *Allegro.*	18. *Con Fuoco*
4. *Lento*	9. *Moderato*	14. *Vivace*	19. *Presto*
5. *Larghetto*	10. *Tempo giusto*	15. *Con Spirito*	20. *Prestissimo.*

Noch sind aufserdem manche andere Ausdrücke gebräuchlich, die den vorigen beigefügt werden, um ihren Sinn entweder zu verstärken oder zu vermindern, als z. B. *Non troppo Allegro*, nicht zu lebhaft, etc. Hier sind einige der gebräuchlichsten solcher hinzugefügter Ausdrücke.

Molto, *di molto*, oder *assai*, sehr. *Non troppo*, nicht allzusehr. *Un poco*, ein wenig. *Quasi*, fast, beinahe wie etc. *Più*, mehr. *Meno*, weniger. *Più tosto*, vielmehr. *Sempre*, beständig, *Ma*, aber. *Con*, mit. *Senza*, ohne. *Tempo di Minuetto*, im Menuetten-Tempo.

Um die Art und Weise des Vortrags noch näher zu bestimmen, so sind noch einige der folgenden Ausdrücke gebräuchlich. *Mesto* oder *Flebile*, traurig, in melancholischer Weise. *Cantabile*, in einer singenden und angenehmen Manier. *Affettuoso*, zärtlich, empfindungsvoll. *Grazioso*, grazieus, in eleganter Manier. *Con moto*, mit einem gewissen Grade von Lebhaftigkeit. *Brillante*, glänzend und lebendig, *Agitato*, in lebhafter Bewegung, mit Affekt und Feuer. *Con espressione* oder *con anima*, mit Ausdruck, d. i. mit leidenschaftlichen Gefühl, indem man jeder Note einen gewissen Nachdruck, eine Energie giebt, und, wenn ein ausserordentlicher Effect es erfordert, im Zeitmafse weniger streng ist, und bisweilen etwas anhält. *Scherzando*, in einer scherzenden, leichten und spielenden Manier. *Sostenuto*, wenn man die Noten trägt und anhält, und ihnen ihre ganze volle Dauer ganz bestimmt giebt. *Tenuto*, oder abgekürzt *ten.*, wenn eine Note ihre ganze Länge ausgehalten werden soll. *A tempo*, im strengen Zeitmafse. *Ad libitum*, nach Belieben und mit Diskretion, in Rücksicht auf

die Zeit des Vortrags, wodurch in manchen Fällen eine grofse Verschönerung hervorgebracht wird.

Tempo primo oder *primo tempo*, in dem ersten Zeitmafse, das als das herrschende für das ganze Stück angegeben worden ist.

Rallentando oder *ritartando*, allmählig anzuhalten und das Tempo abnehmen zu lassen.

Smorzando, moriendo oder *perdendosi*, wenn der Ton nach und nach schwinden soll, bis er ganz unhörbar geworden ist.

Calando oder *mancando*, wenn der Ton oder das Tempo, oder aber beides zugleich stufenweise abnehmen soll.

Da capo, in der Abkürzung *D. C.* bedeutet, dafs man wieder von vorn anfangen und mit dem ersten Satze schliefsen soll.

Volti subito oder *V. S.*, geschwind das Blatt umzuwenden.

Das lateinische Wörtchen *bis* bedeutet zweimal; es wird gewöhnlich über einer Stelle durch eine krumme Linie, nebst Seitenpunkten oder Strichen, vom Anfang der Stelle bis zu deren Ende, bezeichnet.

Von der Fingersetzung.

Die ganze Kunst der Fingersetzung beruht darauf: dafs man auf die ungezwungenste Weise den bestmöchlichsten Effekt hervorzubringen sucht. Auf diesen kommt in der That sehr viel an, und also mufs man hauptsächlich darauf sein Augenmerk richten. Die Art und Weise aber, wie er zu erreichen stehet, ist sehr mannigfaltig. Jedoch ist so viel gewifs, dafs auf jeden Fall einer Fingersetzung der Vorzug gebührt, durch welche sich der beste Effect am sichersten hervorbringen läfst, sey sie auch für den Spieler nicht gerade die leichteste. Da nun aber die Kombination der Noten, die gedenkbar ist, fast ins Unendliche geht, so wollen wir uns auf eine Anzahl von Beispielen (aus welchem überhaupt sich so etwas am besten lernen läfst) die auf die mehresten vorkommenden Fälle passen, beschränken.

Zuförderst ist zu bemerken, dafs die Hand und der Arm eine horizontale Lage haben müssen, dergestalt, dafs der Ellbogen weder jemals zuviel herabgedrückt, noch in die Höhe gehalten werde, auch mufs der Sitz zu dieser Haltung bequem genug seyn. Die Finger und der Daumen müssen allezeit so über dem Griffbret gehalten werden, dafs sie zum augenblicklichen Anschlagen der Tasten bereit sind; auch müssen sie auf eine grazieuse Art an einander geschlossen und gekrümmt seyn, nach Verhältnifs ihrer gröfsern oder geringern Länge. Dabei mufs jede unnöthige Bewegung der Hände und Arme, so wie des Körpers sorgfältig vermieden werden.

Wenn man dies gehörig eingeschärft hat, so geht man sogleich zur praktischen Ausübung über,

und läſst den Zögling die Passage [F. 1.] erst langsam spielen, und zwar so, daſs er den Daumen genau so lange auf dem Klavis liegen lasse, bis der andere angeschlagen wird; und so mit den übrigen Fingern.

Das Zeichen, welches zur Bezeichnung des Daumens gewählt worden, ist 1; die Zahlen 2, 3, 4; 5, bezeichnen die übrigen Finger. Die Stelle [F. 1.] spielt er mit der rechten Hand eine ganze Zeit hinter einander fort. Und eben so die Stelle [F. 2.] mit der linken Hand.

Anmerkung. Eine Note muſs, wie die andere, vollkommen gleich und rund, mit dem gleichen Grade der Stärke und Zeitlänge gespielt werden.

Die Tonleitern in den Durtönen, welche nun folgen, müssen sammt ihren verwandten Molltönen täglich auf und ab geübt werden.

[F. 5.] Diese sind für die rechte, und

[F. 6.] diese für die linke Hand.

Anmerkung. Auf dem Instrumente selber muſs man alle diese Tonleitern um 2, 3 Oktaven weiter auspielen lassen.

Allgemeine Bemerkungen, die Tonleitern betreffend.

In der Scala der folgenden Töne: C, G, D, A. E und H, sowohl in der weichen als harten Tonart, kommt in der rechten Hand der Daumen allemal auf den Klavis des Grundtons oder der Tonica, und dann wird er auf den vierten langen Klavis eingesetzt.

In allen Durtönen, welche ein oder mehrere Bee vorgezeichnet haben, kommt der Daumen auf C und F.

In der Scala der folgenden Töne: F, C, G, D, A und E, sowohl in Moll als Dur, kommt der Daumen der linken Hand auf den ersten obern Hauptton, und auf den fünften Ton nach dem untern.

In den Durtönen: *B, Es, As* und *Des* wird der Daumen, in der linken Hand, auf den 3ten und 7ten Ton gesetzt.

Von Dehnung und Zusammenziehung der Finger. [F. 3. 4.]

An den Stellen $\overset{\frown}{51}$ setzt der Daumen der rechten Hand, nach dem Anschlage des Tons mit dem 5ten Finger der rechten Hand, sogleich auf den Ton, ohne ihn ausdrücklich und hörbar anzuschlagen. Eben so spielt man auch mit der linken Hand. Diese Art der Fingersetzung sollte auf mannichfaltigere Weise in Ausübung gebracht werden, weil zumal die gebundene Manier dieſs sehr oft erfordert.

Anmerkung. Die Triller sollte man sich mit jedem Finger zu gleicher Fertigkeit einüben, selbst den Daumen nicht ausgeschlossen, und zwar auf den kurzen Tasten so gut, als auf den langen.

1

2

3

4

5.) C (ut) major.

6.

A (la) minor.

G (sol) maj.

E (mi) min.

D (re) maj.

H (si) min.

A (la) maj.

Fis (fa♯) min.

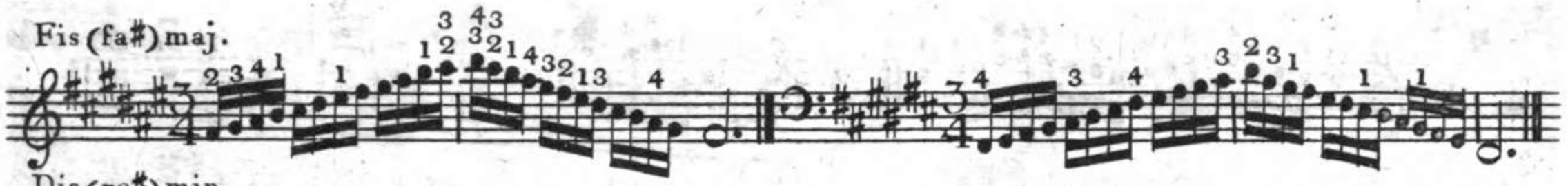
E (mi) maj.

Cis (ut♯) min.

H (si) maj.

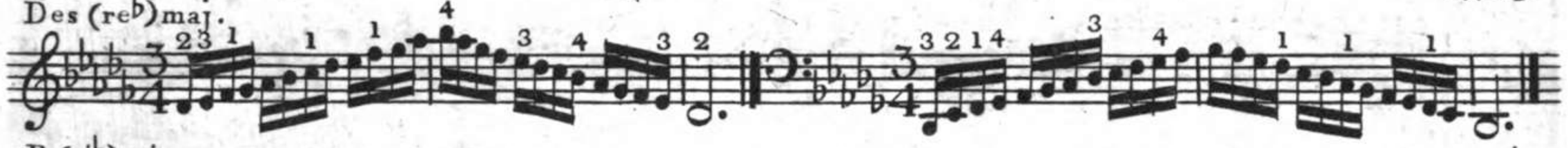
Gis (sol♯) min.

Fis (fa#) maj.



Dis (re#) min.

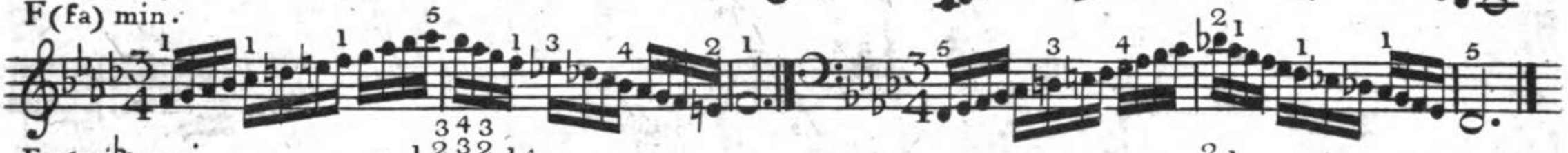
Des (re♭) maj.



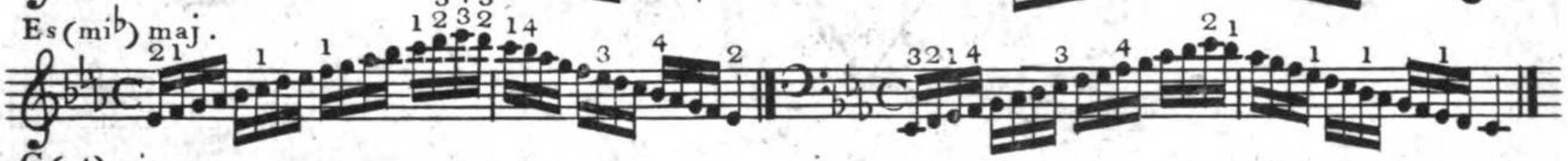
B (si♭) min.

As (la♭) maj.

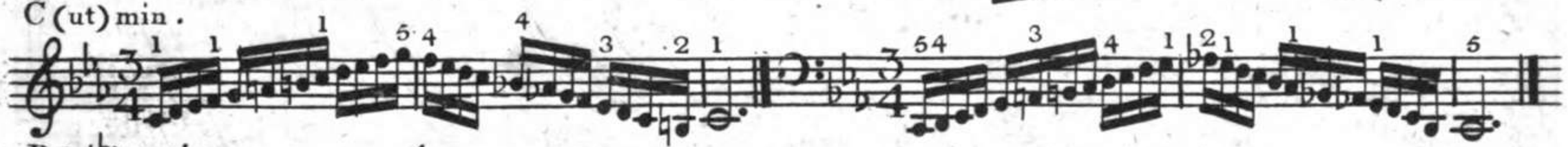
F (fa) min.



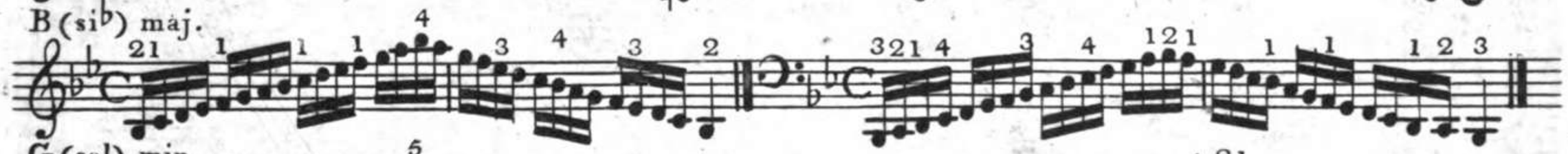
Es (mi♭) maj.



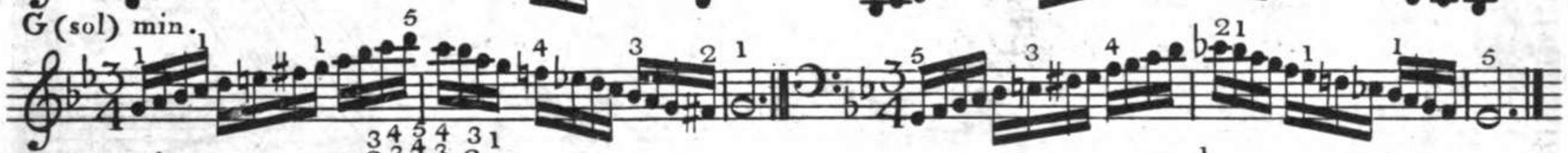
C (ut) min.



B (si♭) maj.

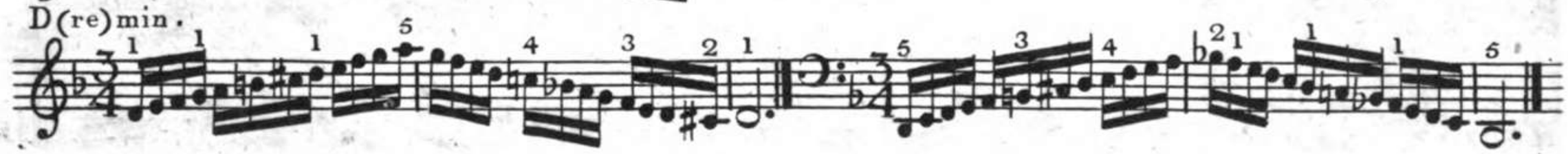


G (sol) min.



F (fa) maj.

D (re) min.



Scala der halben Töne für die rechte Hand.

Echelle chromatique pour la main droite.

Für die linke Hand.

Pour la main gauche.

Beyspiele für die Fingersetzung der rechten Hand.

Exemples pour l'application des doigts de la main droite.

V.S.

bis bis bis

bis bis bis

In dieser Art kann man noch 9 bis 10 Takte weiter abwärts ſpielen; wobey man aber die Finger auf den Taſten ſo lange als möglich, liegen laſsen muſs. Dies iſt eine ſehr gute Uebung für die offene und freye Lage der Hand.

On peut continuer à toucher de cette façon jusqu'a 9 ou 10 mésures; mais en observant la règle de laiſser les doigts sur les touches selon la valeur des notes. Voilà ce qui, exerce la main en la rendant gracieuse et dégagée.

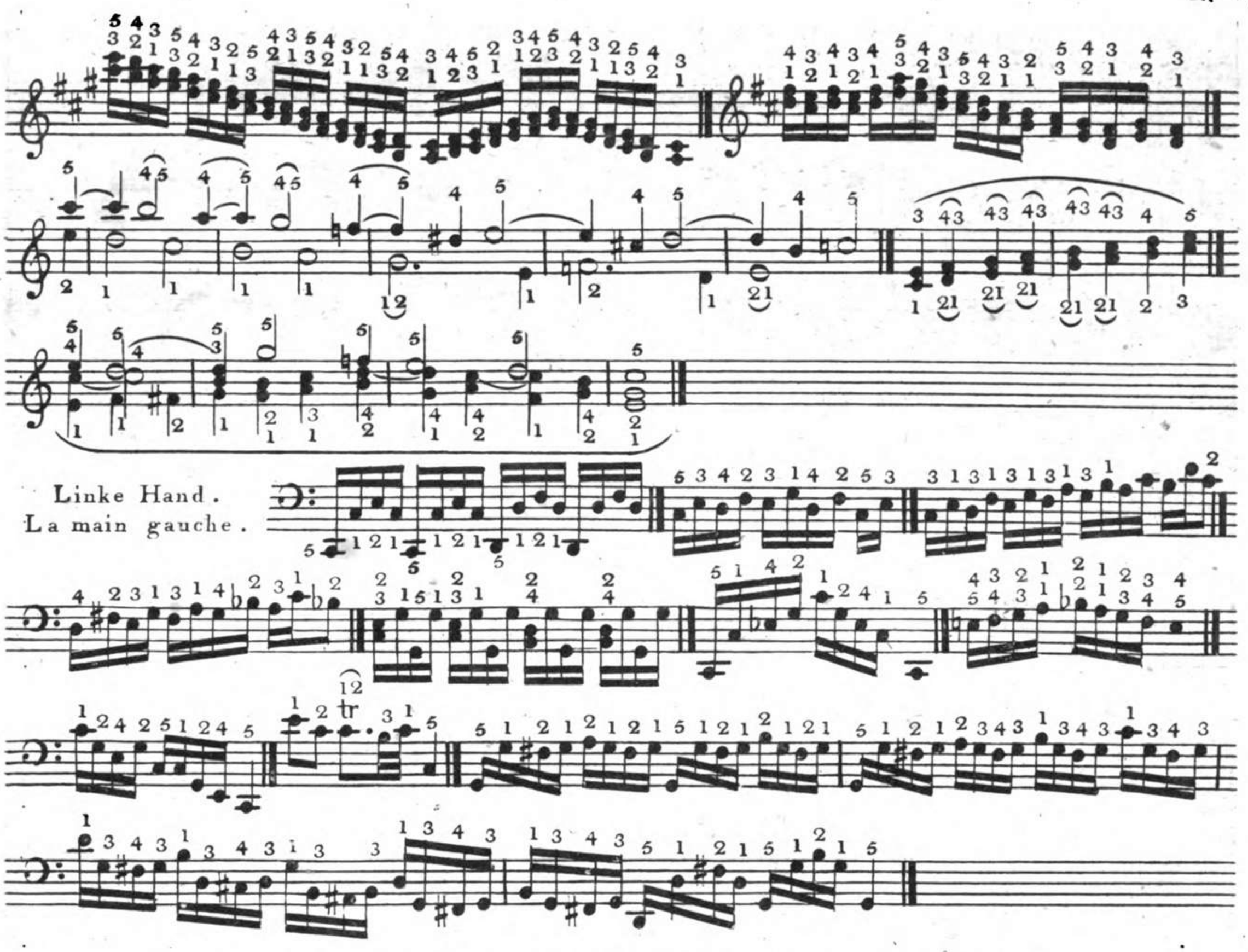
legato.

ſtaccato.

oder
ou

legato

legato



Die mehresten der obigen Paſsagen zur Fingerübung in der rechten Hand können, wenn es dem Zögling dazu an Lust und Eifer nicht fehlet, ihm auch zu Uebungsbeyſpielen für die linke Hand gegeben werden, welches ſehr vortheilhaft ist.

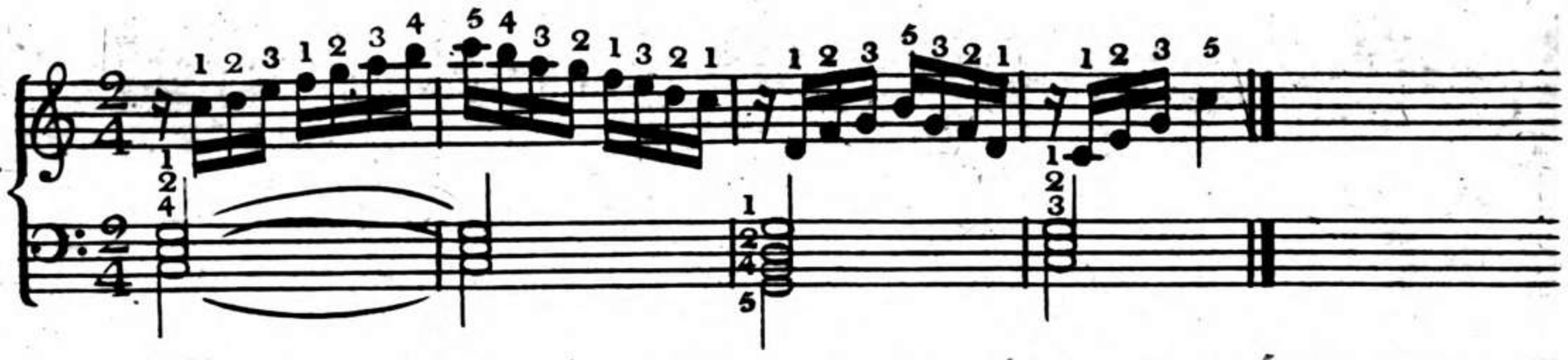
La plû part de ces Paſsages pour l'exercice de la main droite serviront de même pour l'exercice de la main gauche, en cas que l'Eleve s'y trouve aſsez disposé.

Damit die weiterhin folgenden Schwierigkeiten in der Fingerſetzung bey den veränderten Tonarten weniger auffallen, ſo ſind gleich den erſten Lektionen einige Schwierigkeiten beigemiſcht worden. Der Zögling muſs alſo nach der Ordnung die leichtern zuerst nehmen. Z.B. Nro. 1.2.3.7.8.9.12.15.17 18.19. 20. 21. 22.23. 25. 26. 29. 30. 31. u.ſ.w.

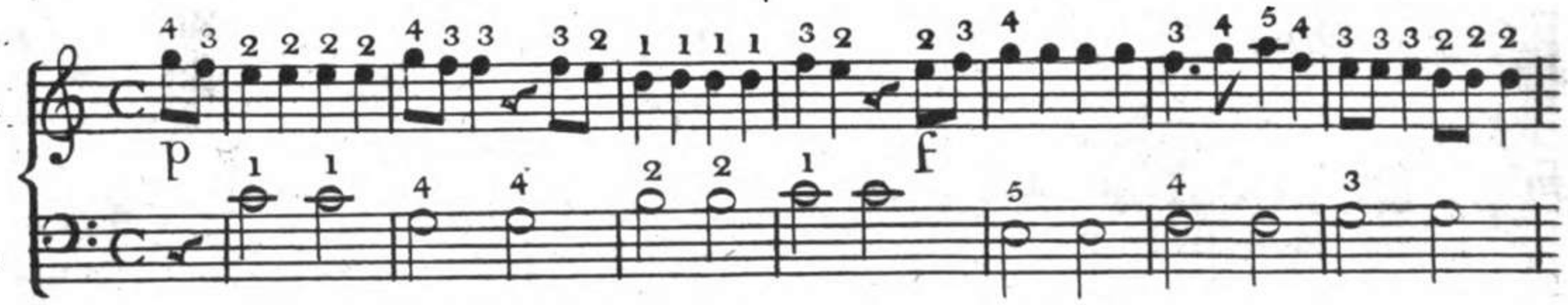
On a entremêlé aux premières leçons quelques difficultés progreſsives, pour que les inconveniens du doigter ne rébutent pas l'Elève dans la Suite des tons transmués. Jl faut donc qu'il commence à exercer les exemples d'après la suite. P.Ex. No. 1.2.3.7.8.9. 12. 15.17.18.19.20.21.22. 23.25.26.29. 30. 31. etc.

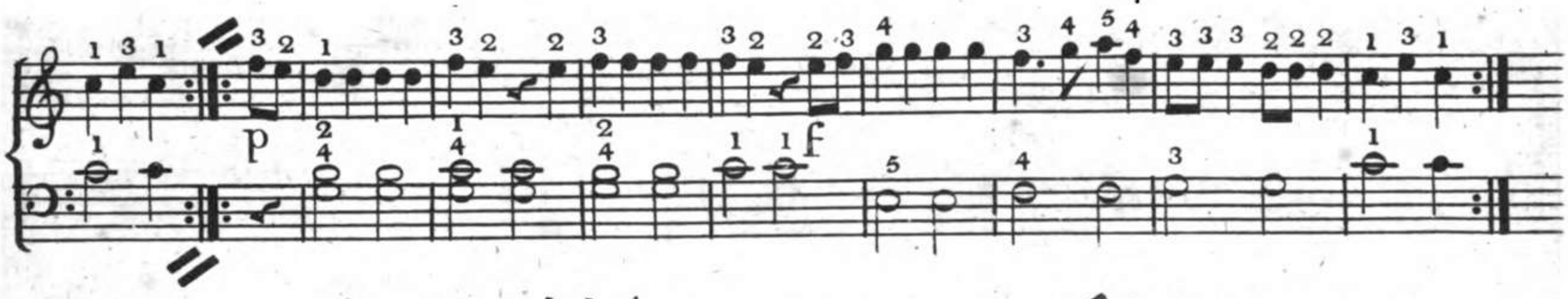
LEÇON I.

Prelude in C Major. (ut)



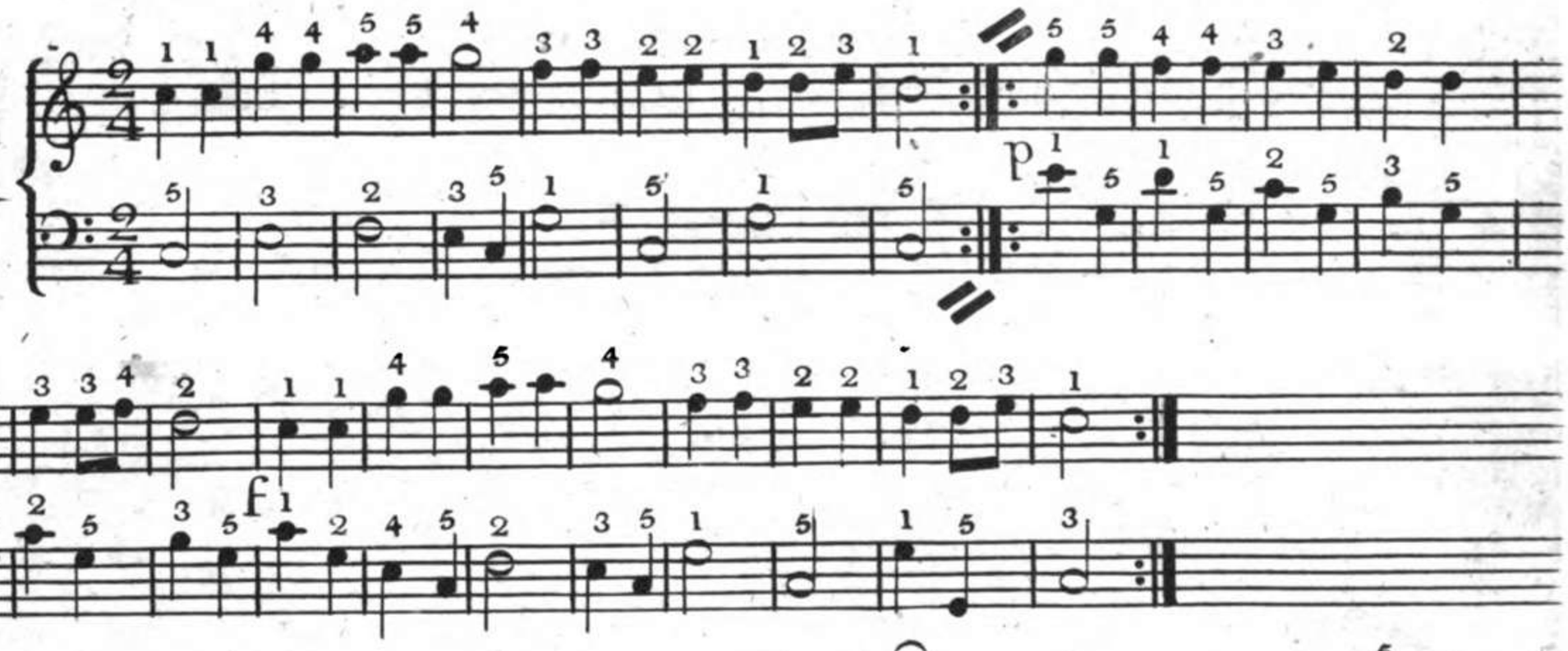
Moderato de MOZART.





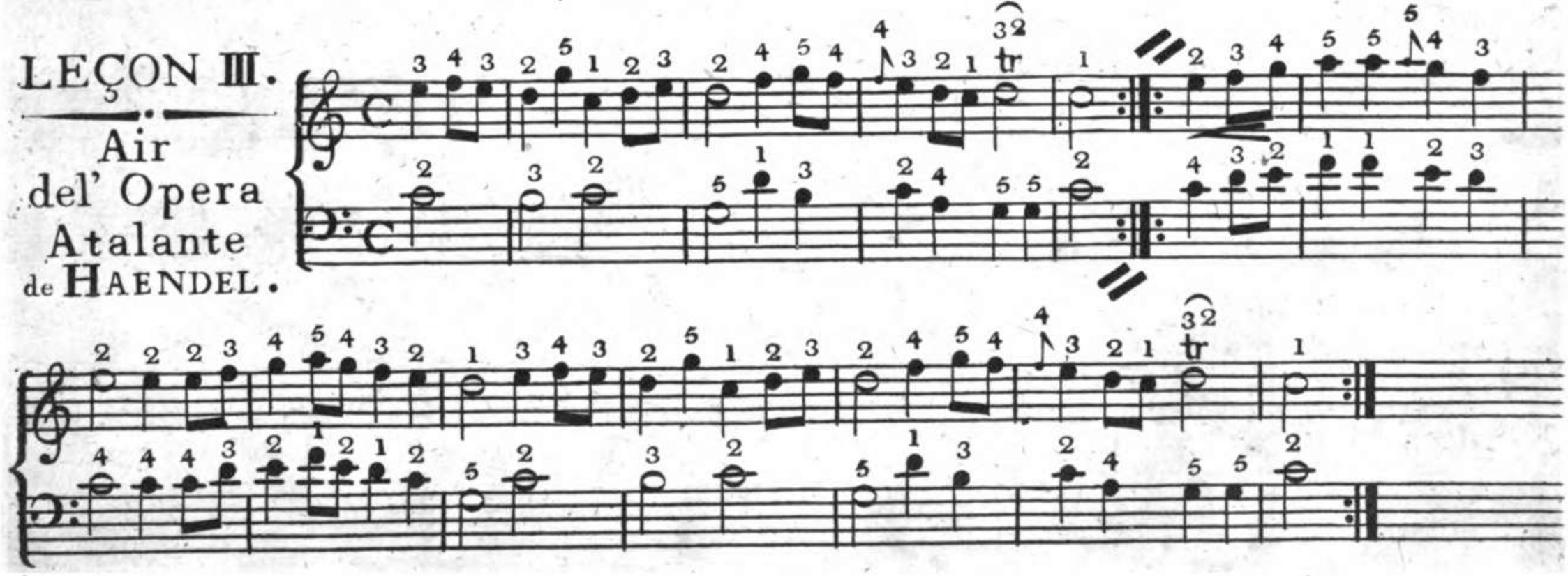
LEÇON II.

Aria.



LEÇON III.

Air del' Opera Atalante de HAENDEL.



LEÇON IV.

Air in Saul de HAENDEL.

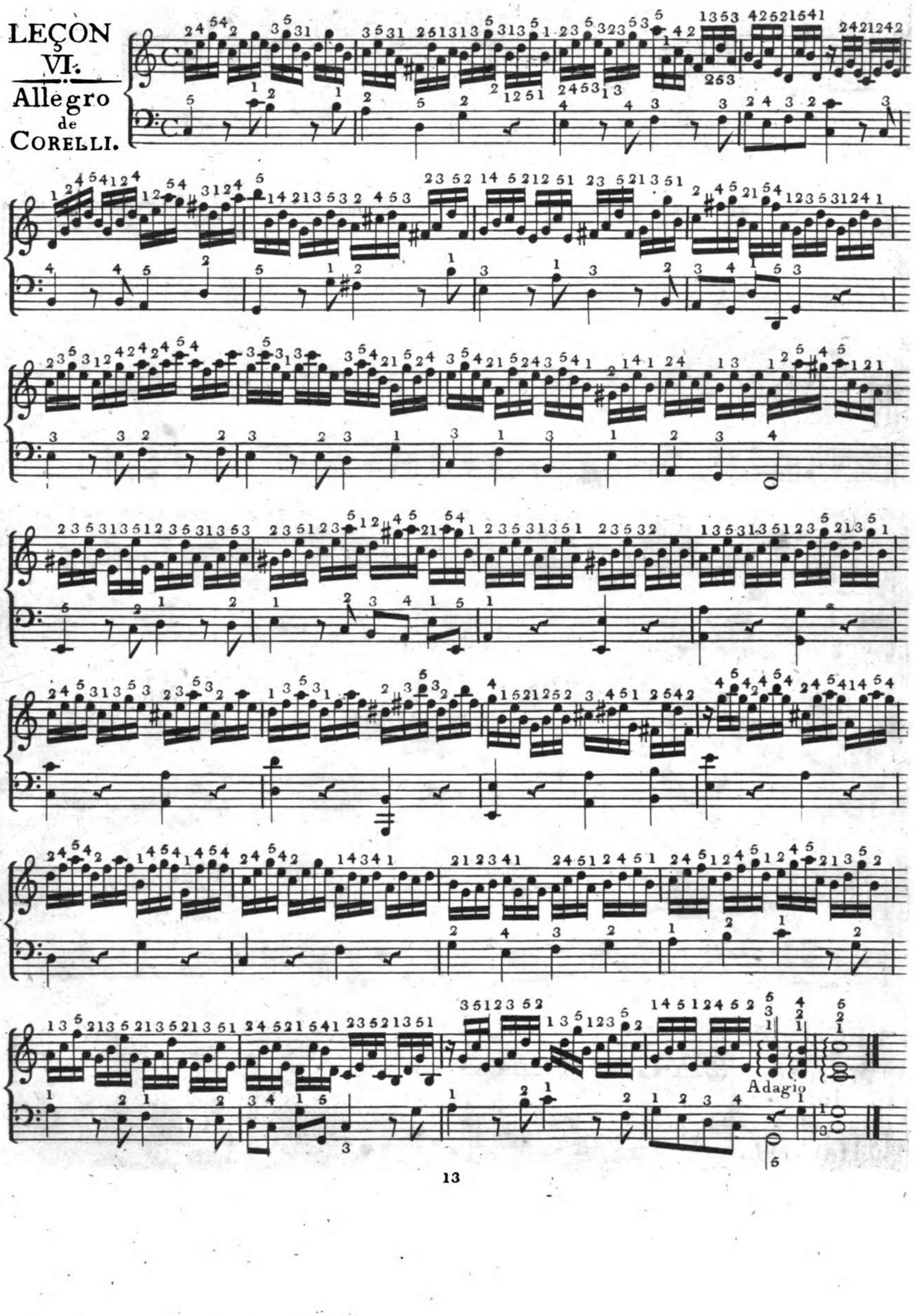
Grave.

LEÇON V.

Marche
in Saul
de HAENDEL.

LEÇON VI.

Allegro de CORELLI.



LEÇON VII.

Prelude in A Minor. (la)

Gavotte de CORELLI.

Allegro.

p

f

LEÇON VIII.

Prelude in F Major. (fa)

Air in Judas Maccabeus de HAENDEL.

LEÇON IX.

Marche in Judas Maccabeus de HAENDEL.

Vivace.

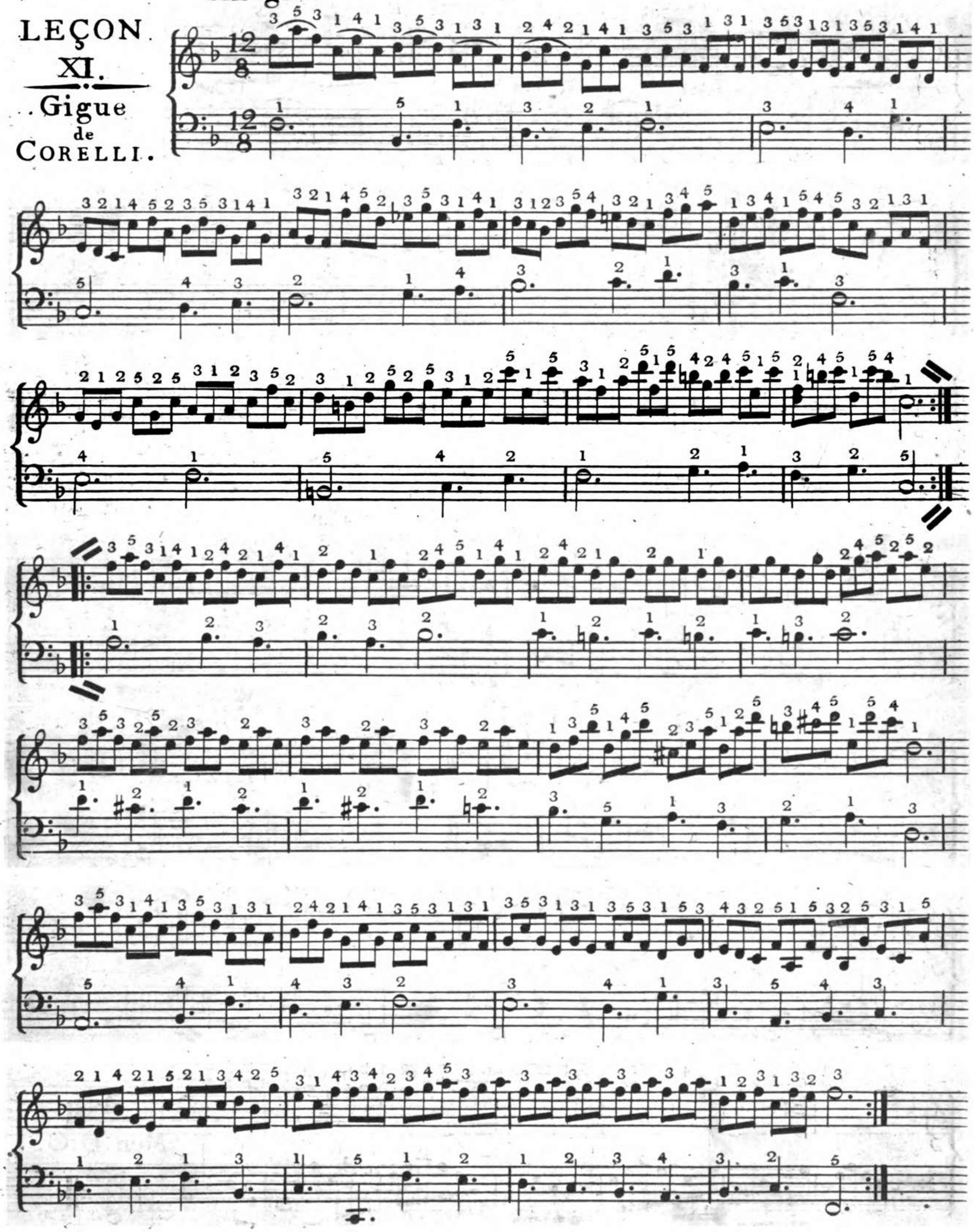
LEÇON X.

Sarabande de CORELLI.

LEÇON XI.

Gigue de CORELLI.

Allegro.



LEÇON XII.

Andante.

dolce.

p

Fine.

D.C.

LEÇON XIII.

Menuet et Trio de MOZART.

Menuetto

Trio

fz fz fz

fz

Men.D.C.

Vivace.

LEÇON XIV.

le
Réveill-matin
de
COUPERIN.

bis

Die Verzierungen im erſten und zweyten Takt werden ſo vorgetragen :
Les ornements de la premiére et seconde mésure se jouent tellement :

LEÇON XV.

Prelude
in D Minor.
(re)

Larghetto
de
SCARLATTI.

LEÇON XVI.

Allemande
de
CORELLI.

Allegro.

LEÇON XVII.

Sarabande de CORELLI.

Allegro.

LEÇON XVIII.

Prelude in G Major. (sol)

Ah vous dirai-je maman.

LEÇON XIX.

Triste
Raison.

LEÇON XX

Fal, lal, la
Air
in the
Cherokee.

LEÇON XXI

Larghetto
de
PLEYEL.

dolce

cresc.

Allegro.

LEÇON XXII.

Arietta.

ad libitum

a tempo

LEÇON XXIII.

Variations de PLEYEL.

Andante.

dolce

fz p pp

Variat. I.

p sempre staccato

pf

Variat. II.

dolce

pf p

Variat. III.

LEÇON XXIV.

Andantino
ma Moderato
e
con espressione
de DUSSEK.

LEÇON XXV.

Allegro
de HAENDEL.

LEÇON XXVI.

Menuet
in
Samson
de HAENDEL.

Fine.

D.C.al Segno

LEÇON XXVII.

Poco Adagio
Cantabile.
de
Dr. HAYDN.

LEÇON XXVIII.

Rondo de Dr. HAYDN.

Presto.

fz fz fz fz fz fz

ff

fz fz

fz fz

fz fz

fz fz

V.S.

fz fz fz fz fz fz fz fz fz ff ff fz ff fz ff

p

fz fz fz fz

ff

LEÇON XXIX.

Prelude in E Minor. (mi)

Tambourin de RAMEAU.

Vivace.

LEÇON XXX.

Prelude in B♭ Major. (si♭)

sempre legato

Menuet de SCARLATTI.

LEÇON XXXI.

Air de LINDOR.

Allegretto.

LEÇON XXXII.

Menuet et Trio de MOZART.

a tempo di ballo

Trio.

Men.D.C.

LEÇON XXXIII.

Gavotte in
Otho
de HAENDEL.

LEÇON XXXIV.

Andante avec Variations de CRAMER.

Variat. I.

Variat. II.

fz p fz fz p p

Variat. III. f rf

fz dimin. fz

ff

LEÇON XXXV.

Prelude in G Minor. (sol)

Allegro de SCARLATTI.

ou 2 1 2

LEÇON XXXVI.

Prelude in D Major. (re)

Allegro.

Allegro

Gavotte de CORELLI.

LEÇON XXXVII

Menuet in Ariadne de HAENDEL.

dolce

p

pp

f

pp

f

Fine p

cresc.

f

dolce

Da Capo al Segno 𝄋

LEÇON XXXVIII

Marche in Occasional Oratorio de HAENDEL.

LEÇON XXXIX

Walze de BEETHOVEN.

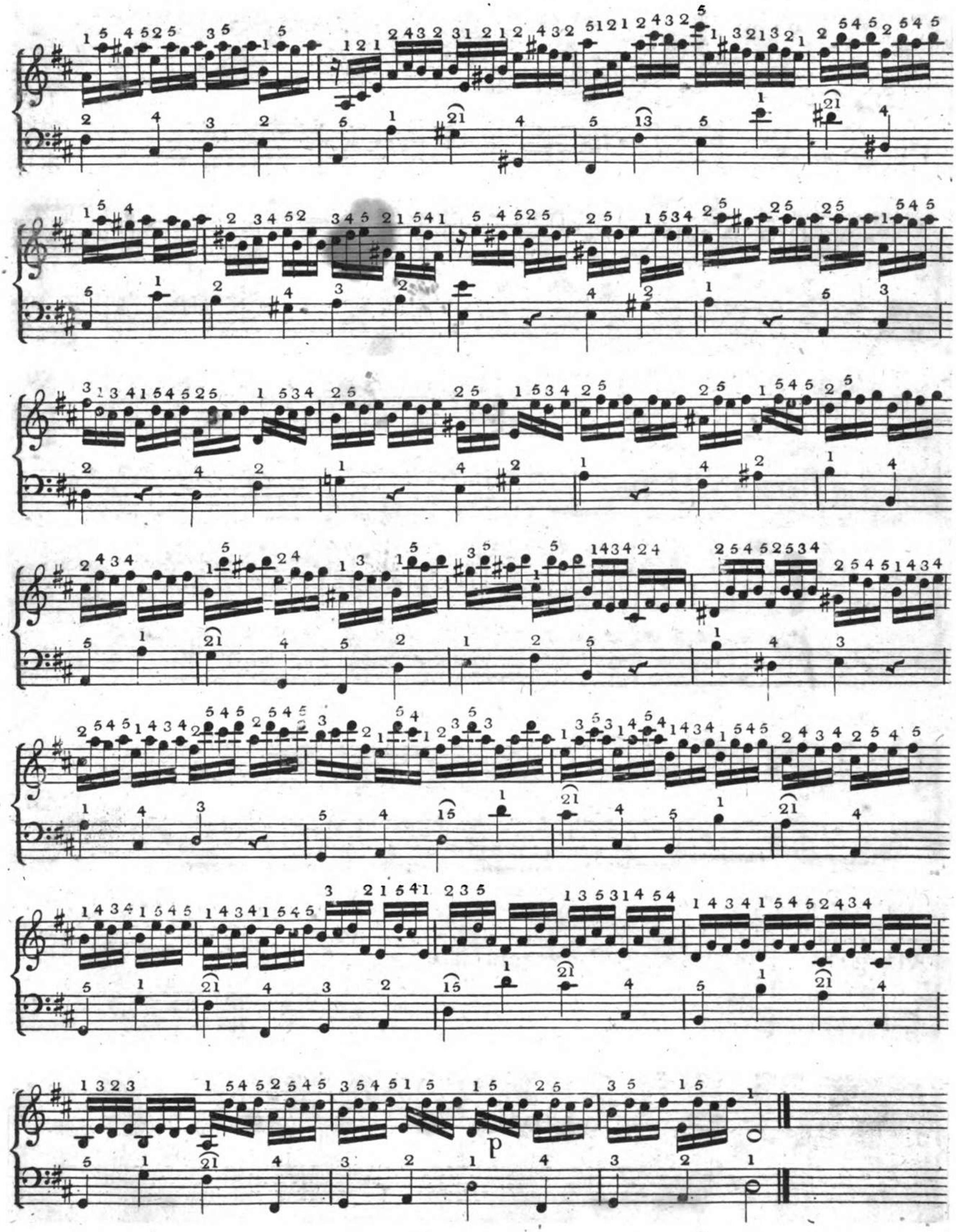
Presto

Fine

D.C.

LEÇON XL.

Allegro de CORELLI.


p

LEÇON XLI.

Prelude in H Minor. (si)

Moderato.

rallentando

All°.

Gigue de CORELLI.

LEÇON XLII.

Prelude in Es Major. (mib)

Allegro.

legato

Andantino.

Rondo

de

C.P.E.BACH.

V.S.

LEÇON XLIII.

Prelude

in C Minor.
(ut)

Moderato

legato

Menuet

de

SCARLATTI

LEÇON XLIV.

Prelude

in A Major.
(la)

Andante Allegretto

de

PARADIES.

Fine.

D.C. sin' al

D.C. sin' al Fine.

Moderato e legato.

LEÇON XLV.

Prelude
in Fis Minor.
(fa♯)

Adagio
de
CORELLI.

Moder. e legato.

LEÇON XLVI.

Prelude
in As Major.
(la♭)

Un poco Andante.

Marche de COUPERIN.

LEÇON XLVII.

Prelude in F Minor. (fa)

Moder.e sempre legato

Piu tosto Vivace.

Allegretto

de

COUPERIN.

LEÇON

XLVIII.

Prelude

in E Major.

(mi)

Moderato

Polonoise

de

J. S. BACH.

Andante

ten ten

Menuet
de
S. BACH.

Allegretto

LEÇON
XLIX.

Gavotte
de CORELLI.

Allegro.

Ima Volta piano, IIda Volta forte

LEÇON L.

Prelude

in Cis Minor. (ut♯)

Moderato

dolce

p

rallentando

ff

p

p

Moderato

ten

Menuet de HAYDN.

Fine.

ff

D.C.

FINIS.

Bayerische Staats-Bibliothek München

10527105

10527105

10527105

10327105